الأعمال الكاملة

للدكتور زكى محمد حسن

الفن الإسلامى فى مصر

الطبعة الثانية

الأعمال الكاملة
للدكتور
زكي محمّد حسن

الفن الإسلامي في مصر

من الفتح العربى الى نهاية العصر الطولونى

للدكتور

زكى محمّد حسن

مدير دار الآثار العربية عضو المجمع المصري للثقافة العلمية

دكتور فى الآداب من جامعة باريس ، وحائز دبلوم آثار الأمم الأسيوية والاسلامية من مدرسة اللوفر بباريس ، ودبلوم مدرسة اللغات الشرقية بفرنسا ، وليسانس الآداب من الجامعة المصرية ، ودبلوم مدرسة المعلمين العليا بالقاهرة ، والمساعد العلمى بمتحف برلين سابقا .

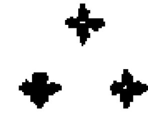


الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٩٤

فهرس الكتاب

القسم الثـانى ــ الفنون الفرعية



فهرس اللوحات

بسم الله الرحمن الرحيم

تصدير

ليس موضوع كتابنا هذا دراسة الفن الاسلامى عامة ، وإنما نريد أن نتتبع فيه تطور هذا الفن فى مصر دون غيرها من الأقطار التى شملتها الامبراطورية العربية .

على أن لتاريخ الفن الاسلامى فى مصر حلقات وعصورا . ولكل من هذه صفات تميزها . ومن ثم آثرنا أن نقسم دراسة الفنون فى مصر الاسلامية الى ثلاث مراحل : الأولى تبدأ بالفتح العربى وتنتهى بسقوط الدولة الطولونية ، والثانية تشمل عصر الفاطميين ، وتحتوى الثالثة على عصر المماليك . وإن بقيت فى تاريخ مصر قبل العصور الحديثة أسرتان مالكتان لم يرد لهما ذكر فى هذا التقسيم ، وهما أسرتا الأخشيديين والأيوبيين ، فليس ذلك إلا لأن الفن فى عهديهما لم تكن تخصصه مميزات كثيرة ظاهرة ، بل كان فى أكثر الأحايين يتبع الفن الذى سبقه ، ويمهد للفن الذى تلاه .

وقد رأينا تسهيلا للدرس أن نخص كل مرحلة من هذه المراحل بجزء من كتابنا . ويسرنا أن نقدّم الآن للقرّاء ولزائرى دار الآثار العربية الجزء الأوّل ،

نتتبع فيه تطوّر الفن الاسلامى فى مصر حتى نهاية العصر الطولونى . وقد كان فى استطاعتنا أن نجعل العصر الطولونى عنوانا لهذا الجزء من الكتّاب، فسيرى القــرّاء أنه لم يبق من الأبنية الاسلامية ما يمكن إرجاعه بتمــامه الى ما قبل زمن الطولونيين ، كما أن معلوماتنا عن تاريخ الفنون الفرعيــة قبل بنى طولون ضئيلة غير وافيــة م

زكى محمد حسن

الفن الإسلامي في مصر

من الفتح العربى الى نهاية العصر الطولونى

مقدمة تاريخية

فتح العرب مصر عام ٦٤١ ميلادية ، ولكنهم لم يغيروا كثيرا فى النظام الإدارى الذى خلفه فيها العصر البيزنطى ؛ فظل وادى النيل زهاء قرنين من الزمن يحكمه ولاة يعينهم أولياء الأمر فى بلاد العرب . على أن عرب مصر فى صدر الاسلام كان اتصالهم وثيقا بالحوادث فى شبه جزيرتهم ، وبما نشب بين المسلمين فيها من خلافات وحروب ؛ بل قد سار منهم وفد لعب دورا كبيرا فى الحوادث التى انتهت بقتل الخليفة عثمان .

ثم كان فى وادى النيل بعد ذلك شيعة لعلى ، وأنصار لمعاوية . وأرسل الأول من قبله الى مصر ثلاثة ولاة آخرهم محمد بن أبى بكر ، الذى ارتكب خطأ سياسيا كبيرا بتسييره أنصار معاوية الى الشام ؛ فلم يلبث ابن أبى سفيان ، بعد أن تقوى ساعده بالمدد الجديد ، أن بعث الى وادى النيل بجيش على رأسه عمرو بن العاص . وانتصر جيش الشام ، فاستقر الأمر فى مصر لبنى أمية . وعاد الى حكمها عمرو سنة ٦٥٨ من قبل معاوية ، الذى كافأه على إخلاصه ودهائه بأن جعل البلد طعمة له بعد عطاء جندها ونفقة ادارتها .

ثم قتل على ، واستتب الحكم للأمويين ؛ فولى مصر من قبلهم بعد وفاة عمرو واحد وعشرون واليا : ولى اثنان منهم الأمر مرتين ، وواحد ثلاث مرات ؛ وحكم واحد منهم البلد نحو تسعة أشهر نائبا عن ابن الزبير الى أن سار الى مصر مروان بن الحكم فطرده منها .

ولما كانت الدولة الأموية عربية بحتة ، فقد كان ولاة مصر فى عهدها كلهم عربا، كغيرهم من كبار عمال الدولة وموظفيها .

وفى سنة ٧٤٩ قويت الدعوة لبنى هاشم . وانتهت بسقوط بنى أمية سنة ٧٥٠ ، واستقام عود الخلافة لبنى العباس ؛ ففرّ الى مصر مروان بن محمد آخر خلفاء بنى أمية، وتبعه جيش عباسى على رأسه صالح بن على بن عبد الله ابن عباس ؛ فقتل مروان . وتقلد زمام الحكم صالح بن على ، من قبل أبى العباس السفّاح . وتوالى على مصر حتى سنة ٨٦٨ أربعة وستون حاكما : ولى أحدهم الأمر ثلاث مرات ، وولى تسعة آخرون الحكم مرتين .

وولاة مصر فى العصر العباسى لم يكونوا كلهم عربا . فقد طغت على مصر الصبغة الفارسية، التى طغت على بقية أجزاء الدولة العربية ؛ إذ قامت الدولة العباسية على أكتاف الموالى، فاستعملهم خلفاؤها وقدّموهم على العرب .

ولكن نفوذ الجند من الأتراك فى خدمة البلاط العباسى ما لبث أن ظهر، وأخذ فى الزيادة حتى أصبح بيدهم مقاليد الأمر ، وعزل الخلفاء وتوليتهم ، واستولوا على أكبر وظائف الدولة ، فأصبح منهم الولاة والعمال . وقدم الى مصر أوّل وال تركى الأصل سنة ٨٤٦ .

على أن الامبراطورية العربية كانت من السعة بحيث استطاعت عوامل الضعف أن تتطرّق اليها ؛ فاستقلت بلاد الأندلس ؛ وتبعتها بلاد المغرب حيث نشأت عدّة دويلات مستقلة . ولم يبق من بلاد شمال أفريقيا تابعا للخلافة العربية إلا بلاد أفريقية ، التى تعرف اليوم ببلاد تونس . وما لبث هارون الرشيد أن رأى عجزه عن حكم هذه البلاد لكثرة ثوراتها، والفتن فيها ؛

فأقطعها دولة الأغالبـة ، التى ظلت تحكم الإقليم معترفة بسلطان اسمى لخليفـة بغـداد وتدفع له جزية كانت فى أكثر الأوقات اسميـة [١] . أما مصر فقد جاء دورها نحو سـنة ٨٢٧ ، حين بدأ الخلفاء سـنة اقطاعها أوليـاء عهدهم ، ثم قواد الجند من الترك ؛ ولكن هؤلاء القـواد الذين كانوا يمنحون مصر طعمة سائغـة لم يكونوا يرغبون فى البعد عن حاضرة الدولة وبلاط الخليفة ، وما فيهما من دسائس ومكائد ، ولم يكن الخليفة نفسه يتوق الى ابتعادهم عنـه ، خشية أن يعملوا على الاسـتقلال ، وشق عصا الطاعة . ولذا ترى أن هؤلاء الولاة لم يحكموا مصر بأنفسهم ، وانمـا كانوا يبعثون اليها بعمال من قبلهم . وكان هؤلاء يرسلون اليهم ما يتبقى من الخراج والجزية بعد دفع نفقات الدولة والادارة . وكان أصحاب الاقطاع يدفعون الى بيت مال الخليفـة ممـا يتلقونه من مصر مبالغ كانت تتفاوت قيمتها .

وفى سـنة ٨٦٨ تقلد حكم مصر القائد التركى باكباك . فاستخلف عليها أحمد بن طولون ، الذى أسس فيها أسرة لعبت فى التاريخ الفنى لوادى النيل دورا كبيرا .

وقد كان طولون (والد أحمد) مملوكا تركيا من بلاد منغوليا، أرسله حاكم بخارى الى بلاط بغداد ، فظل يرتقى حتى صار قائدا لحرس الخليفة .

وولد أحمد بن طولون ببغداد فى سبتمبر سنة ٨٣٥ ، ثم هجر الخليفة المعتصم مدينة المنصور ، وانتقلت الحكومة الى سامرا (العاصمة الجديدة) ، حيث تلقى

---

(١) راجع : VONDERHEYDEN : La Bérberie Orientale sous la Dynastie de Benou-l-Aglab المطبوع باريس سنة ١٩٢٧

ابن طولون علومه العسكرية . وأخذ — فضلا عن ذلك — بقسط وافر من العلوم الدينية . ثم وفد ابن طولون الى مصر من قبل باكباك ، الذى كان قد تزوج أرملة طولون بعد وفاة زوجها .

ولما توفى باكباك ولّى الخليفة على مصر قائدا تركيا آخر كان ابن طولون قد تزوج ابنته فثبتت بذلك قدم ابن طولون وزاد نفوذه وأصبحت الاسكندرية تابعة له ، بعد أن كان لها حاكم مستقل عنه .

ثم كانت وفاة هذا الوالى الجديد إيذانا بفساد الأمر بين ابن طولون وبلاط بغداد . فأرسل أولو الأمر فى العراق جيشا لإخضاع ابن طولون . وكان فشل هذا الجيش، وعجزه عن التقدّم الى مصر، مشجعا لأحمد بن طولون على المغالاة فى مطامعه ، فشق عصا الطاعة ؛ وسيّر لاخضاع سورية حملتين ؛ ومدّ سلطانه على جزء من آسيا الصغرى . فأصبح خطرا يتهدّد الخلافة . وأحس بذلك الموفق أخو الخليفة وصاحب الأمر فى الدولة ، وكان قد انتهى من إخضاع ثورة الزنج ، ورأى أنه بالرغم من ذلك، لا قوة له على مواجهة ابن طولون ؛ فعمل على مصالحته ؛ غير أن مرضا أصاب ابن طولون أرغمه على ترك سورية والرجوع سريعا الى مصر حيث توفى سنة ٨٨٤ .

وظن بلاط الخليفة أن موت ابن طولون إيذان بانقراض دولته . ولكن سلسلة من الانتصارات أحرزها ابنه وخليفته خمارويه على جيوش العراق أرغمت الخليفة العباسى على مسالمته ، وعقد معاهدة اعترف فيها بخمارويه، وبورثته مدّة ثلاثين سنة من بعده ولاة على مصر وسورية وبعض أقاليم آسيا الصغرى وأرمينيا .

وتوفى الخليفة المعتمد بعد ذلك ببضع سنوات . وتزوج خلفه المعتضد بقطر الندى ابنة خمارويه ، وزعم كثير من المؤرخين أن الخليفة قصد بذلك إفقار بنى طولون ؛ فقد كان خمارويه مسرفا جد الإسراف ، تواقا الى الأبهة والعظمة ؛ فجهز ابنته بما لم تجهز به عروس من قبل . واستنزف ذلك وغيره خزائن الدولة حتى تركها خاوية، حين قتله خدمه سنة ٨٩٦ .

وتطرق الاضمحلال الى دولة بنى طولون بعد وفاة خمارويه . وولى البلاد بعده ابنه جيش؛ فتنكر لقواد أبيه ولكبار رجال الدولة ، وانغمس فى اللهو والشراب ، فخلع وقتل . وخلفه أخوه هرون بن خمارويه ؛ ولكن الداء كان قد تمكن فى إدارة البلاد، وظهرت روح الثورة فى الجند، وانقسموا فرقا يؤيد كل منها قائدا من قواد الجيش ، وزاد الطين بلة أن ظهر القرامطة فى الشام وهددوا مصر، فسار اليهم جيش منها عاد بالهزيمة .

وكان الخليفة المعتضد قد توفى وخلفه المكتفى ؛ فأرسل هذا لإخضاع القرامطة جيشا على رأسه محمد بن سليمان ، أوقع بهم هزيمة كبرى . ثم واصل السير الى مصر، ولم يلق فيها مقاومة تذكر، وحاول المصريون إنقاذ الموقف بقتل هرون وتولية عمه شيبان بن أحمد بن طولون؛ ولكن ولاية هذا لم تزد عن بضعة أيام ، واستطاع محمد بن سليمان وجنوده القضاء على الدولة الطولونية وأصبحت مصر ثانية إقليما تابعا للخلافة العباسية، ترسل اليه الولاة من قبلها (١) .

---

(١) راجع : **Zaky M. Hassan**: Les Tulunides, Etude de l'Egypte Musulmane à la fin du IX[e] Siècle 898-905 (Paris 1933).

القسم الأول

العمارة وزخرفة المباني

تمهيد

أخذ الفن الاسلامى كثيرا من أصوله عن الفنون المسيحية الشرقية؛ كما تأثر كثيرا بفنون إيران وبغيرها من الفنون التى ازدهرت فى البلاد التى فتحها العرب وكوّنوا منها إمبراطوريتهم العظيمة . ولا غرو فقد كان العرب فى شبه جزيرتهم بدوا لاحضارة لهم . ولم تكن بداوتهم هذه مرتعا خصبا لفن يترعرع بينهم ، وينطبع بطابعهم ؛ وإنما جاءت الفتوحات العربية ، وامتدّت الدولة الاسلامية واتسع نطاقها ، واختلط العرب بأمم عريقة فى المجد والمدنية ، فأثّروا فى هذه الأمم وأثّرت فيهم .

أما أثر العرب فواضح جلى؛ إذ أنهم فتحوا مصر، وفرضوا عليها ديانتهم ولغتهم ، ونشروا الإسلام فى بلاد إيران ، وجعلوا العربية لغة العلم والأدب والدين؛ وانتهى الأمر بهم الى التأثير فى اللغة الفارسية تأثيرا كبيرا، نتبينه إذا علمنا أن هذه اللغة هندية أوربية، كانت تشبه السنسكريتية القديمة، وكان الفرق بينها وبين اللغات السامية شاسعا ؛ بيد أنها أصبحت بعد الفتح الاسلامى خليطا؛ فصارت تكتب بالحروف العربية، وأخذت عن اللغة العربية آلاف المفردات والتراكيب .

على أن هذه الأمم التى غلبت على أمرها أثّرت بدورها فى العرب ، وكانت أكبر عون لهم على خلق فن إسلامى، طبعه العرب بطابع دينهم، وظهرت

فيه شخصيتهم البـارزة ، ولكن أساسه مدنيات فارس وبيزنطة وأشـور وكلديا ومصر . ولذا كان خطأ كبيرا أن يطلق على هذا الفن اسم الفن العربى، كما فعـل المستشرقون ومؤرّخو الفن حتى أوائل القرن الحاضر، وكإطلاق اسم " دار الآثار العربية " على متحفنا الاسلامى فى مصر .

ولعل أكثر ما اقتبس العرب فى الفنون من الأمم المجاورة كان فى العمارة؛ ولكنا لا نريد أن نعرض هنا للأبنية الاسلامية الأولى فى المدينة ومكة والبصرة والكوفة والشام ؛ فان ذلك يكون خروجا عن موضوعنا الآن[1] .

وأوّل مسجد أسسه العرب فى مصر هو جامع عمرو أو الجامع العتيق . بناه عمرو بن العاص سنة ٦٤٢ ، فهو إذا من أقدم المساجد فى الاسلام . ولكنا لا نظن أن قيمته كبيرة فى دراسة تاريخ العمارة الاسلامية فى مصر؛ نظرا للزيادات العديدة التى غيرت معالمه الأولى ، وجعلته مزيجا من طرز مختلفـة . ومن ثم آثرنا أن لا نعرض لدراسته هنا مكتفين بأن نحيل من يهتم بدراسته من القرّاء الى البحث الذى نشره عنه كوربت بك سنة ١٨٩١ فى مجلة الجمعية الأسيوية الملكيـة والى الأبحاث المختلفة التى كتبها عنـه ڤان برشم (Van Berchem) ، وهوتكير (Hautecoeur) ، وڤييت (Wiet) ، وكريزول (Creswell) ، وبريجز (Briggs)، والأستاذ محمود أحمد، ويوسف افندى أحمد وغيرهم .

(١) راجع الفصل الأوّل من كتاب : Creswell : Early Muslim Architecture جـ ١ .

الفصل الأول

الفن الطولونى وسامرا

الفن الاسلامى فن ملكى بطبيعته . ونقصد بذلك أنه مدين بكل شىء للسلطان ؛ فالمثّالون والمصوّرون والمهندسون وغيرهم من رجال الفن إنما كانوا يشتغلون إجابة لطلبه ، وتحقيقا لرغبته، وإشباعا لشهواته . ونحن إن استثنينا السلطان فلن نجد للفنون الجميلة رعاة إلا من بلاطه وحاشيته ، أو فى الأسر القليلة التى تسكن العاصمة وتعتمد فى معيشتها على السلطان وبيت ماله . ولسنا نقصد أن هذا الأمر مقصور على الفن الاسلامى ؛ ولكنا نقول إنه أصبح فيه ظاهرة كبيرة يصح معها أن تنسب المراحل المختلفة فى التاريخ الاسلامى الى الأسرات الحاكمة فيقال فن أموى، وفن عباسى، وفن طولونى، وفن فاطمى الخ ...

وإذًا فليس غريبا أن تظل مصر قبل الطولونيين تابعة للخلافة الاسلامية فى الفن كما كانت تتبعها فى السياسة ، وليس غريبا أن تكون نشأة الفن الاسلامى فى مصر وحياته فيها قبل العصر الطولونى يحيط بهما شىء من الغموض .

والفن الطولونى أوّل مرحلة واضحة جلية فى تاريخ الفن الاسلامى بأرض الفراعنة . وسيرى القرّاء أنه لم يكن مستقلا كل الاستقلال عن فن الخلافة العباسية فى ذلك العهد، ولكنه — على تبعيته له واشتقاقه منه — كان منافسا له ، ولا غرو فقد استطاع بنو طولون أن يتخذوا لأنفسهم بلاطا كبلاط الخليفة

فى سامرّا وبغـداد إن لم يفقه أبهة وعظمة، وأصبح البذخ والترف فى مصر يربو على ما فى العراق وبلاد العـرب حيث كانت ثورة الزنج والفتن الداخلية قد استنزفت أموال الحكومة وجهودها .

والمصادر التاريخية والأدبيـة حافلة بذكر عظمـة الطولونيين وتعضـيدهم للفنون . يؤيد ذلك ما وصل الينا من الأبنية والطرف الأثرية .

ومما يلاحظه علماء الآثار الاسلامية أن الفن الطولونى مستقل فى التاريخ الفنى لمصر، له صـفاته ومميزاته . فان كان الفن الفاطمى مشـبعا بالتأثيرات الفارسـية ، والعوامل السورية والطولونية ، مع اقتباسات قليلة عن فنون البربر فى شمـال أفريقيا ، وان كانـ فن المـماليك قد احتفظ بذكريات فاطمية وسلجوقية ومغوليـة مع بعض تأثيرات مغربية وأوربيـة ، فان الفن الطولونى يكاد يكون قـد أخذ كل أصـوله عن الفن العراقى الذى ترعرع فى سامرّا عاصمة الخلافة العباسية .

وقد كان الفن الطولونى وعلاقته بسامرا موضع جدل ودرس طويلين وكتب فيـه كثيرون من علماء الآثار والمستشرقين نذكر منهم : كوربت (CORBETT) ، وفان برشم (VAN BERCHEM) ، وسلمون (SALMON) ، وهرتز باشا (HERZ PACHA) ، وسلادان (SALADIN) ، وزرّه (SARRE) ، وهرتزفلد (HERZFELD) ، وشتريجوفسكى (STRZYGOWSKI) ، وفلورى (FLURY) ، وكريزول (CRESWELL) ، وعكـوش ، وهوتكير (HAUTECOEUR) ، وفييت (WIET) .

* * *

ويعزو الأستاذ فون لوكوك (VON LE COQ) التقدّم الذى وصلت اليه الفنون فى مصر فى عهـد ابن طولون وبيبرس الى أن " هـذين التركيين لم يكونا من

الهمج المتوحشين بل كانا من القبائل الهندية الأوربية (الآرية) التى غلبت عليها الصبغة التركية وورثا الفن السيتىّ الذى ازدهر فى أواسط آسيا[١]» . وهذا زعم غير صحيح . فنحن نسلّم بتأثير هذه القبائل التركية وفنونها على ما نسميه الطراز الأوّل من زخارف سامرّا التى سندرسها قريبا ؛ ولكننا نظن أنه من غير المحتمل أن يدعى مثل ابن طولون وبيبرس وغيرهم من الأتراك والمماليك أنهم ورثوا عن بلادهم الصحراوية القاحلة فنونا زاهرة حضرية ، كفنون مصر فى عهد الطولونيين والمماليك . وفضلا عن ذلك فقد عرف الفن الإسلامى فى مصر فى عهد الفاطميين (وهم ليسوا من الجنس الهندى الأوربى الذى غلبت عليه الصبغة التركية على حدّ قول فون لوكوك) تقدّما وازدهارا لا نظير لها بدليل ما وصل الينا من الأبنية والتحف الأثرية ، وما كتبه المقريزىّ عن كنوز الخليفة المستنصر بالله .

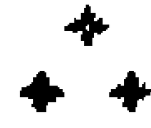
ومهما يكن من شىء فان نظرة الى مسجد أحمد بن طولون ، والى المصادر التاريخية العربيـة تكفى لأن تقنعنا بأن الفن الطولونىّ مأخوذ عما كان من فن فى بلاد الجزيرة ، وخاصة فى سامرّا التى كانت عاصمة الامبراطورية الاسلامية حين ظهر أحمد بن طولون على المسرح السياسىّ .

قضى أحمد بن طولون شبابه فى سامرّا التى كشفت فيها حفائر الأستاذين زرّه (SARRE) ، وهرتزفلد (HERZFELD) عن أنواع مدهشة من الأبنية ، والزخارف

(١) أنظر : Exploration archéologique à Tourfan فى مجلة : Journal Asiatique عدد سبتمبر — أكتوبر سنة ١٩٠٩ ، ص ٣٢٣ — ٣٢٤ . قارن : VON LE COQ: Buried Treasures of Chinese Turkestan ص ٢٨ . السيت (SCYTHES) قبائل بدو من الجنس الهندى الأوربى سكنوا شمال غربى آسيا وشرقىّ أوربا بضعة قرون قبل الميلاد وكان لهم فن تأثرت به فنون الأمم المحيطة بهم .

الفنية، والتحف الأثرية . وظلت ذكرى هذه العاصمة العباسية باقيـة فى ذهن ابن طولون الذى كان يحرص كل الحرص على أن يرتقى ببلاطه وبعاصمته فى مصر حتى يكون منافسا لعاصمة الخلافة وما فيها .

وإذ أننا سنضطر فى كثير من الأحوال الى الالتجاء الى هذه العاصمة لنتفهم أصـول الزخارف الطولونية، فانه يجدر بنا أن نبدأ بدراسـة مفصله لتاريخها ولمـا ازدهر فيها من فنون .



سـامـــرّا :

أسست على يد أشناس أحد قواد الأتراك بأمر الخليفة المعتصم سنة ٨٣٦، وظلت حينا من الدهر عاصمة الامبراطورية الاسلامية، فسكنها ثمانية خلفاء هم: المعتصم؛ ثم ابناه هرون الواثق، وجعفر المتوكل؛ ثم محمد المنتصر بن المتوكل، وبعده المستعين أحمـد بن المعتصم، والمعتز أبو عبد الله بن المتوكل، والمهتدى محمد بن الواثق، والمعتمد أحمد بن المتوكل .

والسبب فى بنائها أن الخليفة المعتصم كان قد أكثر من شراء الجند الأتراك؛ وكان من الصعب التوفيق بينهم وبيـن سكان بغداد، فكان هؤلاء الأتراك العجم — كما يقول اليعقوبى [1] — اذا ركبوا الدواب ركضوا فيصدمون النـاس يمينا وشمالا فيثب عليهم الغوغاء؛ فيقتلون بعضا، ويضربون بعضا، وتذهب دماؤهم هدرا، فثقل ذلك على المعتصم، وعزم على الخروج من بغداد .

(١) راجع : كتاب البلدان اليعقوبى، ص ٢٥٦ (المجلد السابع من المكتبة الجغرافية العربية Bibliotheca Geographorum Arabicorum)؛ ومعجم البلدان لياقوت الحموى، جـ ٣ ص ١٤ وما بعدها (طبعة ليبزج) .

ولعلّ الأستاذ الفرنسى فيوليه (Violet) كان قد أخطأ قليلا فى فهم عبارة اليعقوبى ، فكتب فى مقالته عن سامرّا بدائرة المعارف الاسلامية (جزء ٤ صحيفة ١٣٦) أن الخليفة كان مهدّدا فى بغداد بفتن جنوده المرتزقة من الترك والبربر ، فعمل على أن يتخذ لنفسه عاصمة يكون فيها أكثر أمنا ، وأقل عرضة لهذا التهديد .

ولعلّ اسم سامرّا مشتق من اللغة الايرانية القديمة بمعنى المكان الذى تدفع فيه الجزية . ومهما يكن من شيء فان العرب يسمونها سرّ من رأى ، ويزعمون أن موضعها كان مدينة سام بن نوح .

وتقع مدينة سامرّا على الضفة اليمنى لنهر دجلة على بعد مائة كيلو متر شمالى بغداد ، وترجع شهرتها الى الأبنية العظيمة التى شيدها فيها المعتصم وخلفاؤه . وقد حفظ لنا اليعقوبى وغيره من مؤرّخى العرب أسماء عدد من هذه القصور الشاهقة ، كالجوسق للخليفة المعتصم ، والهارونى للواثق ، ثم عروس وبلكوار ومختار ووحيد للخليفة المتوكل الذى عزم قبل وفاته بنحو سنتين أن يبتنى مدينة يتخذها عاصمة له وتنسب اليه ، فشيد حاضرة جديدة شمالى سامرّا ، سميت الجعفرية[1] ، وأقام فى قصوره بها تسعة أشهر الى أن قتل . وخلفه المنتصر الذى انتقل الى سامرّا فخربت الجعفرية وقصورها . على أن سامرّا نفسها لم تعد إليها عظمتها الأولى ، وبالرغم من أن الخليفة المعتمد شيّد فى جانبها الشرقى قصر المعشوق ، فقد تركها ، وأرجع البلاط والحكومة الى بغداد سنة ٨٨٣ ، فما لبثت أبنية سامرا أن سقطت الواحد بعد الآخر ، اللهم

(١) راجع كتاب Else Reitemeyer: Die Städtegründung der Araber ، ص ٦٦

إلا المسجد الجامع ، وأما الآن فليست مدينة المعتصم إلا قرية صغيرة فى منتصف الطريق بين بغداد وتكريت . وبجانبها آثار حفائر كانت تقوم بها البعثات الأوربية قبيل نشوب الحرب العظمى .

وقد ظلت سامرّا منذ ألف سنة مزار الشيعة ومحل تعظيمهم ، فهم يزعمون أن بجوار مسجدها الجامع قبر إمامهم الحادى عشر أبو محمد حسن العسكرى الذى توفى فى سامرّا سنة ٨٧٤ ، والذى ينسب الى أحد أحيائها المعروف باسم عسكر سامرّا حيث كان الخليفة قد نقله ليأمن جانبه ، وليكون تحت مراقبته . ويعتقد الشيعة أيضا أن فى سامرّا السرداب الذى اختفى فيه إمامهم أبو القاسم محمد المهدى سنة ٨٧٨ . وهم يزورون هذا السرداب معتقدين أن المهدى المذكور سيظهر منه فى نهاية الأيام .

ولا يخفى ما للكشف عن أنقاض سامرّا من أهمية فى دراسة الفن الاسلامى ، فان المصادر التاريخية (ولا سيما ما كتبه اليعقوبى) ذكرت لنا كيف أحضر المعتصم أشهر الفنانين من أنحاء الامبراطورية الاسلامية ليجعل من عاصمته الجديدة أكبر منافس لبغداد مدينة جدّه المنصور ، وواحدة من أكثر المدن ازدهارا فى التاريخ الاسلامى بأجمعه، وكيف أنه كتب فى إرسال البنائين والفعلة .أهل المهن من الحدّادين والنجارين وسائر الصناعات ، وفى حمل خشب الساج وغيره من أنواع الخشب وجذوع الأشجار من البصرة وبغداد وأنطاكية وسواحل الشام . واليعقوبى يخبرنا صراحة أن المعتصم استقدم من كل بلد من يعمل عملا من الأعمال ، أو يعالج مهنة من مهن العمارة والزرع والنخيل والغروس وهندسة الماء ووزنه واستنباطه والعلم بمواضعه من الأرض،

وحمل من مصر من يعمل القراطيس وغيرها ، وحمل من البصرة من يعمل الزجاج والخزف والحصر ، وحمل من الكوفة من يعمل الخرق ومن يعمل الادهان ، ومن سائر البلدان من أهل كل مهنة وصناعة[١] .

وليس بغريب أن اهتمت الهيئات العلمية الأوربية بالكشف عن آثار تلك العاصمة ، وتوالت للبحث فيها البعثات الأثرية فبدأ بذلك الفرنسيان الجنرال بيلييه (Du Beylié) ، والمسيو فيوليه (Viollet) ، ثم المس بل (Bell) الانجليزية . ولكن الفضل كل الفضل يرجع الى البعثة الألمانية وعلى رأسها الأستاذان الدكتور زرّه (Sarre) ، والدكتور هرتزفلد (Herzfeld) اللذان استطاعا دراسة الأنقاض الباقية والوقوف على أهم الموضوعات الزخرفية والطرز المعمارية فيها كما يتبيّن ذلك من تقاريرهما عن العمل ، وفى المؤلّفات التى كتبت بعنوان "حفائر سامرا" (Die Ausgrabungen von Samarra)

ولما كان ما وصل الينا من الأبنية الطولونية فى حالة جيدة من الحفظ انما هو المسجد الجامع الذى شيده أحمد بن طولون فانه يهمنا على الأخص من آثار سامرا المسجد الجامع الذى شيده الخليفة المتوكل بين عامى ٨٤٦ و ٨٥٢[٢] . وهو مسجد ذو أروقة[٣] يشبه جامع ابن طولون من عدّة وجوه ، فعمارتهما

(١) راجع : كتاب البلدان لليعقوبى ، ص ٢٦٤ (المجلد السابع من المكتبة الجغرافية العربية Bibliotheca Geographorum Arabicorum)

(٢) أنظر الحديث عن هذا المسجد فى المؤلفات المختلفة التى نشرها عن سامرا الأستاذان الدكتور زره (Sarre) والدكتور هرتزفلد (Herzfeld) وخاصة كتابهما : «رحلة اركيولوجية فى إقليم الدجلة والفرات» "Archäologische Reise im Euphrat-und-Tigris-Gebiet" ، ص ٦٩ وما بعدها و ٨٧ وما بعدها من الجزء الأوّل . وانظر أيضا : Le Strange : The Lands of the Eastern. Caliphate ص ٣١ و ؛ Schwarz: Die Abbassiden-Residenz Samarra ص ٥٣ و ٥٦ ؛ و E. Diez : Die Kunst der islamischen Völker ، ص ٤١

أنظر أنواع المساجد المختلفة فى المادّة «مسجد» بدائرة المعارف الاسلامية ج ٣ ص ٣٤٢ وما بعدها من النسخة الفرنسية . وراجع أيضا : Hautecoeur et Wiet : Les Mosquées du Caire ، ص (٢٠٢ — ٢٠٣)

غير متأثرة بالأبنية المسيحية السورية ، كما تأثرت قبة الصخرة والمسجد الأموى بدمشق ، بل هى تشبه كثيرا رسم الحرم النبوى فى المدينة ، سواء فى ذلك كان هذا الحرم فى عهد النبي مسجدا أو كان بيتا خاصا له كما يرى المستشرق كيتانى (OAETANI) ، والأستاذ كريزول (CRESWELL)[(١)] . ومسجد سامرا مكون من مستطيل كبير ذى جدران مرتفعة من الآجر تخللها أبراج مستديرة[(٢)] . وسوف نعرض للكلام عن أجزائه المختلفة حين ندرس المسجد الطولونى .

على أن عمارة الأبنية فى سامرا تختلف كل الاختلاف عن عماره الأبنية الاموية ، فالحجر لا يكاد يظهر فى سامرا ، بل الآجر هو المستعمل فى كل شىء حتى فى الدعائم أو الأرجل (Piliers) وفى الزخارف الخارجية .

وقد كشفت حفريات البعثة الألمانية أنقاض بعض القصور الملكية ، وكثير من دور الخاصة . وكلها تسود فيها الأوضاع والتقاليد المعمارية الايرانية ؛ ولا غرو فقد كان سقوط الدولة الأموية وانتقال العاصمة الى بغداد إيذانا بضعف التأثيرات البيزنطية والسورية فى العمارة العربية ، بل فى الفن الاسلامى بأكمله . وغلبت بعد ذلك التأثيرات الفارسية والاساليب المعمارية العراقية والساسانية .

وكانت الزخارف تلعب دورا كبيرا فى قاعات الأبنية وردهاتها بسامرا ، ولا سيما فى الأجزاء السفلية من الجدران . فقد كانت هذه مغطاة بطبقة من

(١) راجع : CRESWELL : Early Muslim Architecture ، جزء ١ ص ٢ وما بعدها .

(٢) ذكر الأستاذ محمود أحمد فى البيان التاريخى الذى كتبه عن الجامع الطولونى (ص ١١ و ١٢) — فى مناسبة الرحلة الثانية من رحلات حضرات أصحاب السمو الملكى الأمير فاروق والأميرتين فائزة وفوزية لزيارة المساجد الأثرية — ان المقارنة بين جامع المتوكل بسامرا وبين جامع ابن طولون بالقطائع أقصر جدا مما صوره لنا المؤرخون والأثريون ، وعلل ذلك بأن تخطيط الجامع الطولونى لا ينطوى على مظاهر تسترعى النظر لأنه ليس إلا تهذيبا للتخطيط الأول للمسجد النبوى . وسيرى القارئ أن لنا فى هذا الموضوع رأيا آخر .

الجص عليها رسوم بارزة وأخرى محفورة بعناية كبيرة ، ودقة متناهية ، ولكن زخارفها هندسية أو نباتية ، فالزخارف الخطية تكاد لا تظهر فى سامرا . وكثيرا ما كانت السقوف والطبقة الجصية تغطيها صور ملونة[١] .

ولهذه الزخارف الجصية التى وجدت فى قصور سامرّا وبيوتها أهمية كبرى فى تاريخ الزخارف الاسلامية . أما موضوعاتها فتتراوح بين رسوم بسيطة خالية من الفروع النباتية العربية (Arabesques) الى موضوعات نباتية تقليدية جدا أغنى زينة وأكثر عمقا فى الجص، وقد تختلط الموضوعات الهندسية بالموضوعات النباتية ، فنرى زهرة تقليدية تتوسط أشكالا هندسية متصلا بعضها ببعض بأشرطة أو بحبات تتقاطع أو تنثنى فتتخذ أشكالا هندسية أخرى ، أو تكوّن فروعا نباتية عربية تحيط برسوم دقيقة لأغصان وعناقيد من العنب .

وقد درس الأستاذان الدكتور زرّه (Sarre)، والدكتور هرتزفلد (Herzfeld) الزخارف المذكورة دراسة وافية وقسماها الى ثلاثة طرز بحسب خواصها والمصدر الذى يظنان أنها ترجع اليه ؛ على أن أكثر مؤرّخى الفن الاسلامى يرون أن العالمين الألمانيين المذكورين قد بالغا بتقسيمهما هذا فى الفروق بين الطرز المختلفة، واتبعا طريقة تنقصها المرونة[٢] .

ومهما يكن من شىء فان أقدم هذه الزخارف الجصية طراز فيه رسوم لعناقيد عنب وأوراقها . وهى ليست بعيدة جدا عن العناقيد والأوراق الطبيعية ،

(١) أنظر : Herzfeld: Die Malereien von Samarra وراجع : Migeon: Manuel d'art Musulman ، جزء ١ ص ١٠٨ و Kühnel: Die Islamische Kunst ، ص ٩٥٣ وكتاب التصوير عند الفرس للدكتور زكى محمد حسن .

(٢) قارن : G. Migeon: Manuel d'Art Musulman ، جـ ١ ص ٢٢٥

بالرغم من أن فيها شيئا من التنسيق والتهذيب (Stylisation) . وتذكّرنا هذه الزخارف بتلك التى نراها فى قصر المشتّى[1] (Mshatta) بشرق الأردن لما بينها من الشبه فى الصناعة . ويعتبر هـذا النوع من زخارف سامرا الطراز الثالث فى تقسيم الدكتور هرتزفلد . ويظهر أن مصدره إيران وبلاد المسيحية الشرقية، على أننا نجـد فى قصر الطوبة الذى يرجع تاريخـه الى أواخر العصر الأموى زخارف بينها وبين زخارف هذا الطراز الثالث شبه كبير[2] .

وأما فى الطراز الثانى فان الزخارف التى شرحناها فى الطراز الثالث تبعد عن الحقيقة الطبيعية، ويزداد فيها التهذيب والتنسيق حتى تصبح فى الطراز الأول — وهو أحدثها جميعا — زخارف قطوعها خطيّة ، وليس بينها وبين الحقيقة الطبيعية صلة تذكر، وزخارف الطراز الأوّل مصبوبة فى قالب، وليست محفورة فى الجدران نفسها ، كما هى الحال فى زخارف الطرازين الثانى والثالث .

ومن المعلوم أن تغطية الجدران بطبقة من الجص محفور فيها رسوم مختلفة صناعة زخرفية قديمة وجدت عند البارثيين والساسانيين . ففى القسم الاسلامى من متاحف برلين وفى متحف المتروبوليتان بنيويورك نقوش بارزة من الجص بها موضوعات هندسية ومراوح نخيلية (Palmettes) يمكن اعتبارها أصل الزخارف الجصّية فى سامرا، أو خطوة أولى فى سبيل تكوينها[3] (اللوحة رقم ١) .

(١) راجع مقالة دائرة المعارف الاسلامية فى هذا الموضوع (جزء ٣ ص ٦٥٣ وما بعدها من النسخة الفرنسية) والفصل الذى عقده الأستاذ كرزول (Creswell) للكلام عليه فى كتابه Early Muslim Architecture ؛ وراجع أيضا الرسالة التى أصدرها القسم الاسلامى من متاحف برلين .

(٢) أنظر كرزول : Creswell : Early Muslim Architecture ، لوحة ٧٩ C

(٣) أنظر : Migeon : Manuel ، جزء ١ ص ٢٣٢ و Dimand : Handbook of Mohammedan Decorative Art ، ص ٧٩

وصفوة القول أننا نرى فى زخارف هذه العاصمة العباسية تطوّرا طبيعيا الى الموضوعات الزخرفية والمعنوية البعيدة عن الطبيعة والتى يسودها التهذيب والتنسيق اللذان يمتاز بهما الفن الاسلامى .

ولسنا ننكر أن هـذا التطوّر قد أدّى الى صناعة وموضوعات زخرفية نجـد مثلها فى أواسط آسيا قبل تشييد سامرا ، ونجد مثلها أيضا فى الهند والصين قبل هذا التاريخ ؛ ولكنا لا نرى فى ذلك ثورة زخرفية، أو نشأة زخارف عباسية متأثرة بأساليب أواسط آسيا، كما يعتقد الأستاذ الدكتور كونل (KÜHNEL) الذى يقول بأن آخر تطوّر لزخارف سامرّا إنمـا هو أكبر ظاهرة فى حياتها كلها ؛ فقد بلغ من الأهمية أن خلق ثورة زخرفية كاملة ، وأسّس طرازا زخرفيا عباسيا فيـه تأثير تركى كبير، لأن الروح التى تسود هـذا الطراز الجديد هى تلك التى ورثتها القبائل الطورانية عن فنون قبائل السيت (SCYTHES) وأساليبها[1] .

فالواقع أننـا لا نرى فى زخارف سامرّا هـــذا المقدار من أساليب الفن السيتى ، ولسنا نميل الى أنـ نبالغ فى أهمية الجنـد الترك الذين أخذ الخلفاء العباسـيون يستخدمونهم قبـل تأسيس سامرّا بنحو عشرين ســنة، فقـد كان الدور الذى لعبوه كبيرا فى السياسـة والادارة . أما الناحيـة الفنية فلم تكن لهم ولم يكونوا لها . وكان الفرس بماضيهم الفنىّ المجيد أكثر استعدادا منهم للتأثير فى الفنون الاسلامية .

وممـا نستطيع أن نسوقه للدلالة على صحة نظريتنا هذه ما نلاحظه من عدم وجود طرف أثرية معدنية من القرن التاسع الهجرى، يتبين منها مثلا أسلوب

(١) راجع : KÜHNEL : Die Islamische Kunst ، ص ٣٩٥

قبائل السيت فى تصوير الحيوانات متداخلا بعضها فى بعض بطريقة اختصوا بها، وصارت من أهم مميزات فنونهم، ويوضحها ماكشف من آثارهم فى أواسط آسيا وجنوبى روسيا[١] .

وعلى كل حال فقد يكون سهلا أن يذهب المرء مذهب الأستاذ شتريجوفسكى (Strzygowski)، فيقرر أن العرب أخذوا عن الآريين وسكّان الطاى (Altai) فنونهم البدوية[٢]، ولكن ليس من اليسير تأييد مثل هذه النظريات بأدلة علمية قاطعة[٣] .

هذا وقد عثر رجال البعثة الألمانية فى أنقاض بعض البيوت فى سامرا على بقايا صور حائطية لم تكن لسوء الحظ باقية فى أمكنتها الأصلية إلا فيما ندر . وكان أغلبها فى حالة سيئة من التلف . ومما يلفت النظر أن أكثر هذه الصور لا يكوّن مواضيع متصلا بعضها ببعض، كما فى قصير عمرا ؛ وإنما يشمل صورا زخرفية لحيوانات وأشخاص فى الصيد أو لنساء يرقصن .

ومن المعلوم أن الحيوانات فى صور قصير عمرا متأثرة بالأساليب الفارسية[٤]؛ بينما تتجلّى التأثيرات البيزنطية فى تقاطيع الوجوه، وأوضاع الأشخاص . أما فى سامرّا فان الأساليب الفارسية تتغلب على غيرها . ويتبين ذلك فى التناسب

---

(١) راجع : Borovka : Scythian Art ؛ و P. Pelliot : Quelques Réflexions sur l'Art Sibérien et l'Art Chinois, à Propos des Bronzes de la Collection David-Weill ، فى العدد الأوّل (أبريل سنة ١٩٢٩) من مجلة Documents

(٢) راجع : Strzygowski : Die Bildende Kunst des Ostens ، ص ٢٤

(٣) قارن : Briggs : Muhammadan Architecture in Egypt ، ص ١٧٧

(٤) قارن : Dalton : Treasure of the Oxus, p. LXII وقارن أيضا : Binyon, Wilkinson & Gray : Persian Miniature Painting ، ص ٢٠

(la symétrie) الذى نراه فى تصوير الأشخاص والزخارف ، وفى الطريقة التى ترسم بها ثنايا الملابس ؛ هذا فضلا عن أن المنسوجات التى تظهر صورها فى سامرّا كلها من منسوجات خوزستان . ومع ذلك كله فلسنا نذهب الى نفى كل تأثير بيزنطى فى صناعة تصاوير سامرّا ؛ فان ياقوت الحموى يحدّثنا أنه كان فى قصر المختار الذى بناه المتوكل فى سامرا صور عجيبة، من جملتها صورة بيعة فيها رهبان[1] . وقد وجد الأستاذ هرتزفلد فى أنقاض سامرا بعض امضاءات إغريقية[2] . فيحتمل أن يكون بين الفنانين الذين رسموا هذه الصور بعض النقاشين الإغريق .

على أن الفنانين من مسيحى الطوائف الشرقية كان لهم بعض التأثير فى صناعة الصور المذكورة ؛ كما كان لهم الفضل الأكبر فى النهضة بصناعة الصور المصغّرة فى المخطوطات . ومما تجدر ملاحظته أننا لا نرى فى تصاوير سامرا أى أثر يذكر لأساليب التصوير فى أواسط آسيا .

وقد أثرت صناعة التصوير فى سامرا بدورها على التصوير عند الفاطميين فى مصر، كما يتبين ذلك من النقوش التى عثرت عليها دار الآثار العربية فى شتاء سنة ١٩٣٣ بجهة أبى السعود فى جنوبى القاهرة ، والتى يرجع عهدها الى الفاطميين . وتتكوّن من صور كانت على الجدران[3] ، وفى صناعتها تأثير ساسانى

(١) راجع : ياقوت . معجم البلدان، جزء ٤ ص ٤٤٠ .

(٢) أنظر : HERZFELD : Die Malereien von Samarra ، ص ٩٦ و ٩٩ وقارن : ARNOLD : Painting in Islam ، ص ٣١

(٣) أنظر اللوحة ٥٢ واللوحة ٥٣ من ألبوم معرض الفن الفارسى الذى عقد بالقاهرة سنة ١٩٣٥ ؛ وانظر اللوحة رقم ١ من كتاب التصوير عند الفرس للدكتور زكى محمد حسن .

واضح يشهد بمبالغة الدكتور هرتزفلد حين يزعم أن تصاوير سامرا آخر ما يعطينا أى فكرة عما كانت عليه تلك الصناعة فى عهد الساسانيين[١] .

ولن يفوتنا قبل أن نختم هذا الفصل عن مدينة المعتصم أن نشير الى ما كشف فى أنقاضها من خزف يشبه ما وجده المنقبون فى الرى ببلاد إيران، وفى الفسطاط وغيرها[٢] . وسوف نعود الى الكلام عليه حين نتحدث عن الفنون الفرعية .

(١) أنظر : Herzfeld : Die Malereien von Samarra ، ص ١٠٧

(٢) راجع : F. Sarre : Die Keramik von Samarra

الفصل الثانى

العمارة الدينية

ليست دراسة العمارة الدينية فى عهد الطولونيين أمرا من الصعوبة بمكان يذكر . والفضل فى ذلك يرجع الى جامع أحمد بن طولون الذى لم تغير العصور الطويلة كثيرا من معالمه، فبقى حتى العصر الحاضر دليلا على ما بلغته العمارة من تقدم فى صدر الاسلام . ولا غرو فقد كانت العمارة أجل الفنون عند المسلمين فبلغوا فيها شأوا بعيدا . ولم يكن للفنون الفرعية لديهم قوام إلا بالعمارة، فأخذوا عن الأمم التى اختلطوا بها ما أخذوا، وابتدعوا أساليب جديدة غاية فى العظمة والجمال .

ونحن اذا لاحظنا أن جامع عمرو بن العاص لم يبق على حاله كما كان فى عصر بنائه، وأنه أدخل عليه من الاصلاحات الكثيرة وأضيف اليه من الأبنية المستحدثة ما غير معالمه الأولى — رأينا أن جامع ابن طولون أهم الآثار العربية فى مصر، وأقدم شاهد على المدنية الاسلامية فيها .

على أن هذا المسجد الجامع ليس المسجد الوحيد الذى ينسب الى أحمد ابن طولون؛ فهناك مسجد آخر يسمونه مسجد التنور . بناه ابن طولون فى أعلى جبل المقطم بعد أن ضاق جامع العسكر بالمصلين من جند الأمير وعامة الشعب .

وقال المقريزى وغيره من أصحاب كتب الخطط : إن مسجد التنور هو موضع تنور فرعون، كان يوقد له عليه، فاذا رأوا النار علموا بركوبه

فاتخذوا له ما يريد ، وكذلك اذا ركب منصرفا من عين شمس . ويقال : إن تنور فرعون لم يزل فى هـذا الموضع بحاله الى أن خرج اليه قائد من قواد أحمد ابن طولون ، يقال له وصيف قاطرميز ، فهدمه ، وحفر تحته ، وقدّر أن تحته مالا فلم يجد فيه شيئا . ويذكر الشاعر الطولونى سعيد القاص مسجد التنور فى الأبيات الآتية من قصيدته المشهورة التى يعدّد فيها مناقب الدولة الطولونية[1] :

وتنور فرعون الذى فوق قلة على جبل عال على شاهق وعر
بنى مسجدا فيه يروق بناؤه ويهدى به فى الليل ان ضل من يسرى
تخال سنا قنديله وضياءه سهيلا اذا ما لاح فى الليل للسَّفْر

ولكن الظاهر أن مسجد التنور لم تقم فيه الجمعة قط[2] . ونحن نعلم أن الخليفة عمر بن الخطاب لما مصّر الأمصار ، كتب الى عماله فيها أن يتخذ كل منهم مسجدا للجماعة ، وتتخذ القبائل مساجد أخرى تتركها يوم الجمعة للانضمام الى مسجد الجماعة . ولما قدم ابن طولون ديار مصر كانت الجمعة تقام بجامع عمرو بن العاص وبجامع العسكر إلى أن بنى الأمير مسجده الجامع على جبل يشكر .

والرواة مختلفون فى سبب تسمية هذا الجبل ، فابن دقماق يروى أن يشكر الذى ينسبونه اليه كان رجلا صالحا[3] ، والقضاعى ينسبه الى يشكر بن جزيلة

(١) راجع : كتاب الولاة والقضاة للكندى ، ص ٢٥٥ و ZAKY M. HASSAN : Les Tulunides ، ص ٢٧٣ وما بعدها .

(٢) راجع : خطط المقريزى ، جـ ٢ ص ٢٤٤ و ٢٧٥ و ٢٧٦ ؛ وتاريخ ووصف الجامع الطولونى لعكوش ، ص ١٠٥

(٣) أنظر : الانتصار لابن دقماق ، جـ ٤ ص ١٢٣

من قبيلة لخم التي اتخذت خطتها في هذا الجبل بعد أن تم للعرب فتح مصر[١] .

ومهما يكن من شيء فان ابن طولون أراد أن يكون له مسجد كبير يتضاءل جانبه جامع عمرو وجامع العسكر، ويدل على عظمة الأمير، ورخاء البلاد في عصره .

موقع الجامع الطولوني وتاريخ إنشائه — اختلف المؤرخون في تاريخ إنشاء الجامع ، فقال المقريزي[٢] : إن بنيانه ابتدأ سنة ٢٦٣ هجرية (٨٧٦ — ٨٧٧ ميلادية) . وخالفه ابن دقماق وأبو المحاسن بن تغري بردي؛ فذهبا الى أن الشروع في تشييده كان سنة ٢٥٩ هـ (٨٧٣ — ٨٧٤ م)[٣] . ويذكر الكندي أن ابن طولون ابتدأ في تشييد مسجده سنة ٢٦٤ هـ (٨٧٧—٨٧٨ م) . وأتمه في سنة ٢٦٦ هـ (٨٧٩ — ٨٨٠ م)[٤] ؛ ولكن الصواب ما ذكره المقريزي من أن الفراغ من بناء الجامع كان في سنة ٢٦٥ هـ (٨٧٨ — ٨٧٩ م) . وهو التاريخ الوارد في الكتابة التاريخية التي وجدت بالجامع منقوشة بالخط الكوفي على لوح من الرخام[٥] ، والتي يجد القارئ نصها في كتاب الأستاذ محمود عكوش عن الجامع الطولوني (ص ٢١ وما بعدها) .

ولا يزال جامع ابن طولون قائماً بين القاهرة والفسطاط في حي السيدة زينب الآن . ولسنا نجهل أن المباني قد امتدت منذ قرون طويلة بين

(١) خطط المقريزي، جـ ١ ص ١٢٥ ؛ وصبح الأعشى للقلقشندي، جـ ٣ ص ٣٤٤

(٢) خطط المقريزي، جـ ٢ ص ٢٦١

(٣) الانتصار لابن دقماق، جـ ٤ ص ١٢٣ ؛ والنجوم الزاهرة لأبي المحاسن، جـ ٣ ص ٩

(٤) كتاب الولاة والقضاة، ص ٢١٩

(٥) أنظر اللوحة رقم ١٠

الفسطاط والعسكر والقطائع والقاهرة حتى اتصلت عواصم مصر كلها ، وأصبحت بلدا واحدا هو العاصمة الحالية .

وقد كان جبل يشكر الذى أقيم عليه الجامع موضعا مباركا ، يعتقد الناس بفضائله ، وبأن الدعاء يستجاب فيه ، ويزعمون أن الله عز وجل كلّم موسى عليه [(١)] .

مهندس الجامع — عهد ابن طولون ببناء مسجده الجامع ، والعين التى أرادها بظاهر المعافر ، والتى سيأتى الكلام عليها الى مهندس مسيحى ، يصفه المقريزى بأنه كان رجلا نصرانيا حسن الهندسة حاذقا بها . وأكبر الظن أن هذا المهندس لو كان بيزنطى الأصل لقال المقريزى إنه رومى . ولسنا نستطيع أيضا القول بأنه كان مسيحيا من مصر ، لأن المقريزى لم يكن ليغفل عن إيضاح ذلك والنص بأن المهندس كان قبطيا .

فنحن نرجح إذًا أن المهندس المذكور كان عراقى الأصل ، ولا يبعد أن يكون قد قدم الى مصر فى ركاب ابن طولون ، أو أن يكون هذا قد أرسل فى استدعائه عند ما عقد العزم على تشييد المسجد الجامع وغيره من الأبنية .

ومهما يكن من شىء فان طراز العمارة الطولونية ينبئ عن صناعة عراقية ، فضلا عن أن ما بها من زخارف جصّية يجعلنا نحكم بأن المهندس الطولونى أتى من سامرّا ، أو كان على الأقل خبيرا بما ازدهر فيها من فنون .

(١) أنظر : صبح الأعشى للقلقشندى ، جـ ٣ ص ٣٤٤ ؛ وخطط المقريزى ، جـ ١ ص ١٢٥ ؛ والانتصار لابن دقاق ، جـ ٤ ص ١٢٣

رسم الجامع ووصفه — يتكوّن الجامع من صحن مربع مكشوف ، مساحته ٩٢,٣٠ × ٩١,٩٥ مترا، أى نحو ٨٤٨٧ مترا مربعا ، وتحيط به أروقة من جوانبه الأربعة ، وأكبر هذه الأروقة فيه القبلة . ويشمل خمس بلاطات (travées) ؛ بينما يشمل كل من الأروقة الثلاثة الأخرى بلاطتين . وبين جدران الجامع وسوره الخارجى ثلاثة أروقة خارجية حول بلاطات المؤخر والجانبين ، أى من الجهات الشمالية الشرقية والغربية . وهذه الأروقة الخارجية (أو الزيادات كما يسمها ابن دقماق) مضافة الى مساحة الجامع نفسه، تكون مربعا ضلعاه ١٦١,٧٣ مترا × ١٦٢,٥٠ مترا[(١)] .

ويعلل ابن دقماق بناء هذه الأروقة بأن الجامع ضاق عن المصلين فقالوا لابن طولون نريد أن تزيد لنا فيه زيادة، فزاد فيه هذه الزيادة بظاهره[(٢)] .

ولكنا نعلم الآن بأن مثل هذه الزيادات كان موجودا فى المسجد الجامع بسامرا (٨٤٧ م) ، وفى مسجد أبى دلف[(٣)] .

ولسنا نؤيد ما يذهب اليه بعض العلماء من أن أصل هذه الزيادات راجع الى أن المساجد الأولى فى سامرا كانت مساجد حربية ، وأنها لم تكن معدّة للجيوش المنصورة فحسب ؛ بل كانت تتخذ شكل المعسكرات[(٤)] . والواقع أنه لم يكن فى سامرا جيوش منصورة ولا معسكرات فى المساجد لتلك الجيوش . وقد كتب الأستاذ الدكتور كونل (Dr. Kühnel) عند كلامه عن الأبراج

(١) أنظر : شكل رقم ٢ وشكل رقم ٣ من كتاب الأستاذ عكوش فى تاريخ ووصف الجامع الطولونى .

(٢) الانتصار لابن دقماق، جـ ٤ ص ١٢٣

(٣) أنظر شكل ٥٠ وشكل ٥١ من كتاب E. Diez : Die Kunst der Islamischen Völker، ص ٤٠

(٤) قارن : Hautecoeur et Wiet : Les mosquées du Caire ، ص ٢٠٨

فى جدران المسجد الجامع بسامرا "إن الجدران الخارجية التى تقويها الأبراج تذكّر بمساجد المعسكرات[١]" .

Die mit Rundtürmen verstärkte Umfassungsmauer erinnert noch an die Lagermoscheen.

ولكن مساجد المعسكرات نفسها لم توجد فى سامرا .

وقد زعمت الآنسة آلنشتيل انجل (Ahlenstiel-Engel) فى كتابها عن الفن العربى[٢] أن الجامع الطولونى كان من مساجد المعسكرات .

وقالت أيضا : إن مسجدا آخر من مساجد المعسكرات بنى قبل عصر ابن طولون، وأطلق عليه اسم العسكر ؛ وفاتها أن هذا الاسم أطلق فى الاسلام على المدن التى أنشأها قواد الجيوش الاسلامية محل معسكراتهم ؛ وأنه أصبح فى مصر علما على الضاحية التى اتخذها ولاة بنى العباس حاضرة للبلاد شمالى الفسطاط . وسمى جامع العسكر بهذا الاسم نسبة الى تلك الضاحية التى أقيم فيها .

وذكر الأستاذ عكوش ما ذهب اليه باسكال كوست من أن الغرض من إحاطة المسجد بالأروقة أن يكون بعيدا عن أن تصل اليه الضوضاء من الخارج[٣] .

هذا ومن المعروف أن القاضى المصرى الحارث بن مسكين (سنة ٨٥٢) ، أمر ببناء زيادة غربىّ جامع عمرو[٤] .

(١) أنظر : Dr. Kühnel : Die Islamische Kunst ، ص ٣٩٠

(٢) أنظر : Ahlenstiel-Engel : Arabische Kunst ، ص ٢٣ — ٢٤

(٣) راجع : تاريخ ووصف الجامع الطولونى لعكوش ، ص ٣٢

(٤) أنظر : كتاب الولاة والقضاة للكندى ، ص ٤٦٩

وأكبر الظن أن مثل هذه الأروقة الزائدة اتخذت فى غير المسجد الطولونى، وفى غير مسجدى سامرا وأبى دلف . وفى رأينا أن الباعث اليها ما ذكره ابن دقماق وهو الرغبة فى تكبير الجامع وزيادته .

وكانت الأروقة الثلاثة الخارجية فى الجامع الطولونى تحيط بها أسوار توازى جدران المسجد، وتقل عنها فى الارتفاع ، وعليها شرفات مخرّمة غريبة الشكل، وبها أبواب تقابل أبواب المسجد ، كانت كلها بسيطة لا تضارع فى الفخامة ما اتخذ من الأبواب فى المساجد المتأخرة .

مواد البناء — وجامع ابن طولون مشيد بآجر أحمر غامق ، مقياسه فى المتوسط ١٨,٠ × ٠٨,٠ × ٠٤,٠ ، ومداميكه واحد يرص بطول الطوبة على امتداد الجدار ، يليه آخر يرص بعرض الطوبة عموديا على طول الجدار وهكذا على النحو الذى يسميه البناؤون ، كما يقول الأستاذ عكوش ، مداميك أدية وشناوى[1] ، ولحام الآجرّ بعضه ببعض سميك وفيه شيء من الانتظام . وهناك طبقة سميكة من الجص تغطى أبنية الجامع كلها ، كالعادة التى اتبعت فى العمارة بسامرا .

ومع أن استعمال اللبن والآجرّ دون غيرهما من مواد البناء كان خاصة من خواص العمارة فى العراق ، حيث تتطلبه طبيعة الأرض وقلة الأحجار ، فاننا لانظن أن بناء الجامع الطولونى بالآجر كان سببه أن المهندس عراقى الوطن، كما ظن الأستاذ سلادان (H. Saladin)[2] .

(١) راجع : تاريخ ووصف الجامع الطولونى لعكوش ، ص ٣٩

(٢) أنظر : Manuel d'art musulman, l'architecture ، ص ٩١

والواقع أن أقدم الأبنية الاسلامية فى مصر، وهو مقياس النيل فى الروضة، مشيد بالحجر، ولكننا نعلم بالرغم من ذلك أن البنائين فى مصر استعملوا اللبن والآجر حتى أوائل العصر الفاطمى (آخر القرن العاشر)، حين نرى الحجر مستعملا لأول مرة فى باب مسجد الحاكم ومنارتيه[١]. هذا ولسنا نجهل أن الآجر واللبن كانا معروفين فى العمارة عند قدماء المصريين[٢].

ومهما يكن من شيء فقد زعموا أن ابن طولون لما عقد العزم على تشييد الجامع قال: أريد أن أبنى بناءً إن احترقت مصر بقى، وإن غرقت بقى، فقيل له "يبنى بالجير والرماد والآجر الأحمر القوى النار إلى السقف؛ ولا يجعل فيه أساطين رخام، فانه لا صبر لها على النار"؛ فبناه هذا البناء[٣].

الدعائم — ومما يلفت نظر علماء الآثار فى جامع ابن طولون، أن أقواس الأروقة أو طاراتها مرفوعة على دعائم ضخمة من الآجر المجلل بطبقة سميكة من الجص؛ فتلك أوّل مرة لا نلاحظ فيها استعمال العمد التى كان المسلمون يأخذونها من الكنائس والمعاهد القديمة؛ كما فعل قبلهم القبط والقوط (VISIGOTHES) حين كانوا يهدمون الأبنية الأثرية لاستخدام موادها فى أبنية جديدة[٤].

(١) راجع : FRANZ PASCHA : Die Baukunst des Islam (Handbuch der Architektur, Zweiter Theil, Die Baustile, 3. Band, zweite Hälfte)، ص ٣٠ و BRIGGS : Muhammedan Architecture، ص ١٨٤ — ١٨٦ ؛ و G. WIET : Précis de l'histoire d'Egypte، جـ ٢ ص ٢٠٠

(٢) راجع : MASPERO : L'archéologie égyptienne، ص ١٠ ؛ و BOREUX : Antiquités égyptiennes، جـ ٢ ص ٣١١

(٣) الانتصار لابن دقاق، جـ ٤ ص ١٢٣ ؛ وخطط المقريزى، جـ ٢ ص ٢٦٦

(٤) قارن : H. TERRASSE : L'art hispano-mauresque، ص ٤١ ؛ ومقال الأستاذ BRIGGS The Legacy of Islam، ص ١٥٦

ومن السهل أن نتصوّر أنه فى عصر ابن طولون كانت المبانى التى توجد فيها الأعمدة التى يمكن نقلها الى الأبنية الجديدة قد نفدت محتوياتها أو كادت ؛ فضلا عن أنه لو تيسر الحصول عليها فان التوحيد بين أشكالها وأحجامها والتوفيق بين تيجانها وقواعدها كان يتطلب نفقات باهظة ووقتا غير قصير .

وقد يكون الأمير أراد أن لا يستخدم فى مسجده أعمدة الرخام ظانًا ، كما قيل له ، أنه لا صبر لها على النار ، ومعتقدا أن اتخاذ الدعائم من الآجر يزيد بنيان الجامع ثباتا . ولعله لم يكن مخطئا فى هذا الظن الذى لا يقلل من قيمته ما نراه من العطب الذى حل ببعض المساجد الأخرى كجامع بيبرس ، بالرغم من أن الدعائم اتخذت فيها بدل العمد . فالواقع أن ما حل بتلك المساجد يرجع الى عبث الجند بها وبنائها على أرض غير ثابتة .

ومهما يكن من شيء فان الأقاصيص تريد أن تجعل لتورّع ابن طولون دخلا فى تفضيله دعائم الآجر على عمد الرخام ، فتزعم أنه عند ما أراد بناء الجامع قدّر له ٣٠٠ عمود من الرخام ، فقيل له : إنه لا سبيل الى الحصول عليها إلا إذا خرب الكنائس فى الأرياف ، فلم يقبل ذلك . وبلغ الخبر المهندس النصرانى الذى كان قد تولى بناء العيون التى سنعود الى الكلام عليها — وكان قد ألقى به فى غياهب السجن — فكتب إلى ابن طولون يقول : " أنا أبنيه لك كما تحب وتختار بلا عمد إلا عمودى القبلة . فأحضره ابن طولون ، وقد طال شعره حتى نزل على وجهه ، فقال له : ويحك : ما تقول فى بناء الجامع ؟ فقال : أنا أصوّره للأمير حتى يراه عيانا بلا عمد إلا عمودى القبلة فأمر بأن تحضر له الجلود فأحضرت ، وصوّره له فأعجبه واستحسنه ، وأطلقه ومنحه

مائة ألف دينار، فقال له : أنفق . وما احتجت اليه بعد ذلك أطلقناه لك فوضع النصرانى يده فى البناء فى الموضع الذى هو فيه، وهو جبل يشكر، فكان ينشر منه ويعمل الجير ويبنى الى أن فرغ من جميعه وبيّضه" (١) .

على أن لهذه الدعائم المستعملة فى الجامع الطولونى ميزة معمارية، فان لكل منها فى الزوايا الأربع عمودا من الآجر مندمجا فيها، ولا غرض من هذه العمد إلا الزينة، نظرا لأن الثقل الحقيقى واقع على الدعائم نفسها. وهناك أمثلة عديدة فى تاريخ العمارة القديمة والعمارة الاسلامية لأعمدة اتخذت فى أركان الدعائم المربعة أو المستطيلة؛ من ذلك ما وجده العالمان الفرنسيان دى مرجان (de Morgan) ، ودى سرزك (de Sarzek) فى تلو وسوزا (٢) (Tello & Suse) وما وجد فى سورية والرقة وأخيضر وديار بكر (٣) .

هذا وقد كانت للمسجد الجامع فى سامرا قوائم من الآجر، فى أركانها أعمدة من الرخام، وليست من الآجر أو اللبن كما زعم المسيو هنرى تراس (٤) (H. Terrasse) .

وقد لخّص الأستاذ الدكتور كونل (Dr. Kühnel) ما طرأ على العمارة الاسلامية من تغيير منذ استولت الدولة العباسية على مقاليد الحكم، وأصبحت سيادة الامبراطورية الإسلامية للعراق دون الشام فقال (٥) :

(١) خطط المقريزى، جـ ٢ ص ٢٦٥

(٢) راجع : Saladin : Manuel ، ص ٩١ — ٩٢

(٣) قارن : Saladin : ibid و G. Bell : Ukhaidir ، ص ٢٩ — ٣١ ؛ و Sarre & Herzfeld : Archäologische Reise ، جـ ٢ ص ٣٦٨ ؛ و Van Berchem & Strzygowsky : Amida ، ص ٤٤ و ٣١٠ ؛ و Richmond : Moslem Architecture ، ص ٥٩

(٤) أنظر : L'Art hispano-mauresque ، ص ٣٠ ؛ وقارن : Briggs : Muh. Architecture ، ص ٥٤ ؛ و Kühnel : Die Islamische Kunst ، ص ٣٩٠

(٥) راجع : Kühnel : ibid ، ص ٣٩٠

"In der Folge bedingte der Primat Mesopotamiens eine wesentliche Änderung insofern, als man jetzt ganz zum Backsteinbau überging und nicht mehr monolithe Säulen verwendete, sondern gemaurete Pfeiler, meist mit eingestellten Ecksäulen, auf denen durchgängig Spitz-oder Kielbogen ruhten"

وملخص هذا أن انتقال السيادة الى العراق أدّى الى تغيير كبير فى أساليب العمارة، فانتقل البناؤون الى استعمال الآجر بدلا من الحجر والى بناء القوائم عوضا عن اتخاذ الأعمدة، وان كانوا فى أكثر الأحيان عملوا على تجميل تلك القوائم بأعمدة مندمجة فى أركانها .

التيجان — وللأعمدة التى تظهر فى أركان الدعائم بالجامع الطولونى تيجان (chapiteaux) بسيطة على شكل نواقيس على أسلوب التيجان الكورنثيه ذات الورق المسمى شوك اليهود؛ ولكنها لا تساويها جمالا وإتقانا، والورق فى هذه التيجان الطولونية محفور وليس بارزا .

العقود (les arcs) — والأقواس أو القناطر التى تقوم فوق دعائم الجامع الطولونى من الطراز الستينى، أو هى عقود منكسرة تجاوزت قليلا حدود المراكز (légèrement outrepassés) . وقد وجدت العقود المنكسرة فى طاق كسرى بايران وفى العمارة القبطية البيزنطية وفى مقياس النيل . وقصارى القول أن منها أمثلة كثيرة فى العصور التاريخية المختلفة . ولسنا نعتقد بأنها من خصائص العمارة العربية وأنها انتقلت منها الى العمارة القوطية، كما زعم كثيرون من علماء الآثار[1] .

(١) راجع : HAUTECOEUR ET WIET: Les mosquées، ٢٠٩؛ و WIET: Corpus، جـ ٢ ص ٧٤؛ و BRIGGS: Muh. Architecture، ص ٢٣٩؛ و MIGEON: le Caire، ص ٤٥؛ و The Legacy of Islam، ص ٦٢، ١٦٤، ١٦٦، ١٧٨

هذا وإننا نرى فوق كل دعامة فيها بين القوسين (dans les écoinçons entre les arcades) طاقة صغيرة عقدها ستينى كالعقود الكبيرة ، وقمتها ترتفع الى مثل ارتفاعها ، والغرض منها تحلية البناء ، وتخفيف الثقل عن الدعائم ، وهذا أسلوب عراقى نجده فى مسجد أبى دلف بسامرا . وهو أقدم من الجامع الطولونى ببضع سنين .

المنارة[1] – تقع منارة الجامع الطولونى فى الرواق الخارجى الغربى؛ فتكاد لا تتصل بسائر بناء الجامع . هذا فضلا عن أن شكلها يستلفت الأنظار ، ويسترعى الإنتباه ؛ فانه لا نظير لها فى الأقطار الإسلامية ، اللهم إلا بالمسجد الجامع وبمسجد أبى دلف بسامرا . ووجه الغرابة فيها أنها تتكون من قاعدة مربعة ، تقوم عليها طبقة أسطوانية ، عليها أخرى مثمنة ، وأن مراقيها من الخارج على شكل مدرّج حلزونى .

وهذه المنارة مبنية بالحجر ، وارتفاع قمتها عن أرض الجامع نحو ٢٩ مترا ؛ ولكنها ضخمة لا تناسب فى أبعادها .

وعلماء الآثار مختلفون فى تحديد العصر الذى ترجع اليه المنارة الحالية ؛ فبعضهم لا يشك فى نسبتها الى أحمد بن طولون ، ويميل آخرون الى القول بأنها من العصر الفاطمى . ويعتقد فريق ثالث بأنها من بناء السلطان لاجين حين عمّر المسجد . وليس هنا مجال مناقشة هذه الآراء ؛ فقد فصّلها الأستاذ كريزول (Creswell) فى مؤلفاته العديدة ، ولخصها الأستاذ عكوش فى كتابه

(١) راجع دائرة المعارف الاسلامية ، جـ ٣ ص ٣٠٢ من النسخة الفرنسية ؛ ومقال الأستاذ Creswell فى Burlington Magazine ، عدد ٤٨ سنة ١٩٢٦ و ؛ Diez : Die Kunst der islamischen Völker ، ص ١٩ وما بعدها ؛ و Creswell : Early Muslim Architecture ، جـ ١ ص ١١ ، ٣٥ ، ٣٨ – ٤٠

عن المسجد الطولونى[١] . ومهما يكن من شيء فان علماء الآثار الذين لايسلمون بأن المنارة الحاليـة ترجع الى عصر ابن طولون يعتقدون فى الوقت نفسـه أنها فى جوهرها صـــورة من نموذج قـديم بنى فى العصر المذكور ؛ فقـد روى المقريزى عن القضاعى قوله :

"وبنـاه على بنـاء جامع سامرا وكـذلك المنـارة"[٢] .

وقد فطن مؤلفو العرب الى غرابة هذه المنارة ، فأخذوا يروون القصص عن سبب بنائها على هـــذا الشكل ، وقالوا إن أحمد بن طولون كان ساكن المجلس لا يعبث بيده أبدا ، واتفق له ذات مرة أن أخذ درج ورق بيـده وأخرجه ومدّه ، واستيقظ لنفسه ، فتعجب أهل المجلس من ذلك ، ونظر بعضهم الى بعض ، ففطن ابن طولون ، فقال : أنا فعلت ذلك لأنى أردت أن أبنى منـارة الجامع على هـذا المثال . وأمر فأتى بالمعمار ، وطلب اليـه تنفيذ ذلك[٣] .

فهذه المنارة منسوبة دائما لابن طولون ، والواقع أنه لا صلة بينها وبين منائر العصور التاليـة ، وأكبر الظن أنها لم تدخل فى الرسم الذى وضـعه المهندس للجامع الطولونى ؛ وانما أقيمت على هذا الشكل تحقيقا لرغبة ابن طولون نفسه متأثرا بما رآه من المنائر فى سامرا ولا سيّما انه لم تكن فى مصر إذ ذاك مآذن يمكن أن ينسج على منوالها ؛ فلا شـك فى أن المآذن التى بناها الأمير مسلمة

(١) ص ٧١ — ٨٢ . قارن : HAUTECOEUR ET WIET : les mosquées ، ص ٢١٥ — ٢١٦ ؛ و CRESWELL : Brief Chronology ، ص ٤٧ ؛ و BRIGGS : ibid ، ص ٥٥

(٢) الخطط ، جـ ٢ ص ٢٦٦

(٣) خطط المقريزى ، جـ ٢ ص ٢٦٧ ؛ والانتصار لابن دقاق ، جـ ٤ ص ١٢٤

ابن مخلد الأنصارى فى جامع عمرو كانت أوّلية وبسيطة لا تتفق والعظمة التى أرادها ابن طولون لمسجده الجامع .

هــذا ولا تزال أطلال المنـارة التى بناها المتوكل فى سامرا موجودة . وتعرف باسم المنارة الملوية . وليس الشبه تاما بينها وبين منارة الجامع الطولونى ؛ فان بناء الأولى حلزونى من أسفلها ، يدور ست مرات صاعدا بانحدار قليل ، يقــوم مقام الدرج الذى نراه فى المنـارة الطولونيــة التى تمتـاز فوق ذلك بقاعدتها المربعة (١) .

وممـا يستحق الذكر أننا نجـد عن الخليفـة المتوكل والمنارة الملوية بسامرا نفس القصــة التى تروى عن ابن طولون ودرج الورق الذى كان يلهــو به ثم جعله نموذجا للنارة .

على أن بعض علمـاء الآثار فطن الى أوجه الشـــبه بين منارات المسجد الجـامع بسامرا ، ومسجد أبى دلف ، والمسجد الطولونى ، وبين المعابد القديمة التى اتخـذها السومريون فى بلاد الجـــزيرة ، والتى تعــرف باسم الزيجورات (٢) (Ziggourats) أو معابد النار التى كانت للساسانيين والتى تعرف باسم اتشكاه (٣) . ولا يتطلب ذلك أن نستبعد أن يكون المهندس نصرانيا عراقيا ، وأن نظنـه

(١) راجــع : SARRE UND HERZFELD : Archäologische Reise ، جـ ١ ص ٩٦ — ٩٧ ؛ و E. T. RICHMOND : Moslem Architecture ، ص ٥٢

(٢) ظن بعض علماء الآثار أن الزيجورات مأخوذة عن الأهرام المدرّجة عند قدماء المصريين ؛ أنظر : E. BABELON : Manuel d'Archéologie Orientale ، ص ٨٥

(٣) أنظر : DIEULAFOY : L'art antique de la Perse ، جـ ٤ ص ٧٩ و ٨٤ ؛ و VAN BERCHEM : Notes d'Archéologie فى المجلة الاسيوية سنة ١٨٩١ ، ص ٤٣٥ ؛ و PERROT ET CHIPIEZ : Histoire de l'art dans l'antiquité ، جـ ٥ ص ٦٥١

من المجوس[١]، فان الفنون الاسلامية فيها من الذكريات الساسانية ما يجعلنا لا نجزم بمجوسية المعمار أو الفنّان كلما وجدنا فى الأبنية أو التحف الأثرية بعض التأثير الإيرانى القديم .

ولاحظ بعض العلماء أن هناك شبها بين منارة الجامع الطولونى وبين فنار الاسكندرية الذى ورد ذكره فى كثير من المؤلفات العربية ، والذى وصفه المقريزى بأنه " ثلاثة أشكال : فقريب من النصف وأكثر من الثلث مربع الشكل بناؤه بأحجار بيض ، ثم بعد ذلك مثمن الشكل مبنى بالحجر والجص، وأعلاه مدوّر"[٢] .

وأشار الدكتور كونل (Dr. Kühnel) الى الشبه الموجود بين المنارة الطولونية، وبين كثير من المبانى الصينية التى يرجع عهدها الى أسرة طانج (Tang)[٣] (٦١٨ — ٩٠٧ م) .

ولسنا نريد أن نتحدّث هنا عن التعديلات التى أدخلت على المنارة ، ولا عن العقدين اللذين يصلانها بالمسجد ؛ فذلك كله يرجع الى زمن متأخر ، ولا يتعلق بالعصر الذى ندرسه الآن .

القبة القائمة وسط الصحن — نرى الآن فى وسط صحن الجامع الطولونى ميضأة مرفوعا عليها قبة ، كان قد تهدّم بعض أجزائها فأصلحته لجنة حفظ الآثار العربية فيما جدّدته فى الجامع المذكور .

(١) كما كتب الأستاذ عكوش فى صحيفة ٧٦ من كتابه عن الجامع الطولونى .

(٢) خطط المقريزى ، جـ ١ ص ١٥٧ . قارن : Van Berchem : Corpus ، جـ ١ ص ٤٨١ ؛ و Riviora : Moslem Architecture ، ص ١٣٨

(٣) أنظر : Kühnel : Die Islamische Kunst ، ص ٣٩٠

ومهما يكن من شىء فان هـذه القبة لايرجع عهدها الى العصر الطولونى؛ بل أمر بانشائها السلطان لاجين حين عمّر الجامع سـنة ١٢٩٦ ؛ وعلى ذلك فهى لا تدخل فى الدراسة التى نحن بصددها الآن .

ولكن المعروف أن ابن طولون حين شيّد الجامع جعل فى وسـطه بنـاءً وصـفه المقريزى بعبارة مضطربة فقـال : " قبـة مشبكة من جميع جوانبها ، وهى مذهبة على عشرة عمد رخام وستة عشر عمود رخام فى جوانبها، مفروشة كلها بالرخام ، وتحت القبة قصعة رخام فسحتها أربعة أذرع فى وسطها فوّارة تفور بالمـاء . وفى وسطها قبـة مزوّقة يؤذن فيها ، وفى أخرى على سلّمها ، وفى السطح علامات الزوال والسطح بدرابزين ساج " ولعل المقصـود بذلك ، كما كتب الأستاذ عكوش ، أن هـذا البناء كان على شكل مخمس ، ترتكز كل زاوية من زواياه على عمودين ، وحول ذلك مثمن محمول على عمـد بالترتيب السابق ، وتحت القبـة قصعة من رخام ، قطرها أربعـة أذرع (أعنى مترين وثلاثين سنتيمترا) ، وفى وسطها فوّارة . والظاهر بالرغم من اضطراب عبارة المقريزى وغموضها ، أن سطح المثمن كان محوطا بدرابزين ساج ، ويستعمل للأذان . وقيل بل كان المستعمل لذلك السلم ، وكانت على القبة علامات الزوال[1] .

وأكبر الظن أن تلك الفوّارة لم تتخذ فى الصحن إلا للزينـة ؛ فانهـا لم تستعمل للوضوء ، بدليـل ما روى من أن ابن طولون لمـا فرغ من بنـاء الجـامع دسّ عيونا لسماع ما يقوله النـاس من العيوب فيـه ، فسمعوا رجلا يقول إن المسـجد تنقصه ميضأة ، فقال له ابن طولون : أما الميضأة فانى

(١) تاريخ ووصف الجامع الطولونى لعكوش ، ص ٨٣ — ٨٤

نظرت ما يكون بها من النجاسات فطهرته منها وأنا أبنيها خلفه . ثم أمر ببنائها[1]، كما شيّد أيضا خزانة شراب جمع فيها الأدوية والأشربة ، وجعل على خدمتها طبيبا يجلس يوم الجمعة لإسعاف من يصاب بأى حادث من المصلّين[2] .

وقد احترقت الفوّارة المذكورة سنة ٨٩٦ (٣٧٦ هـ) ، وبنيت أخرى عوضا عنها فى حكم العزيز بالله الفاطمى سنة ٩٩٥ (٣٨٥ هـ) .

المحــراب — لم تكن المحاريب لتحديد اتجاه مكة معروفة فى أوّل الاسلام . وكان المقصود باللفظ قصرا ، أو جزءا من قصر ، أو مكان النساء فى البيت ، أو طاقة فيها تمثال . وهناك على هذه الاستعمالات شواهد عدة ، بيّنها الأستاذ بدرسن (Pedersen) عند الكلام على المحاريب فى المادة " مسجد " بدائرة المعارف الاسلامية[3] . واستعمل اللفظ فى القرآن الكريم للدلالة على بعض هذه المعانى ، كما استعمل أيضا بمعنى المعبد، كله أو الجزء المعدّ فيه لإقامة الصلاة . ومن ذلك قوله عز وجل : " فَخَرَجَ عَلَىٰ قَوْمِهِۦ مِنَ ٱلْمِحْرَابِ فَأَوْحَىٰٓ إِلَيْهِمْ أَن سَبِّحُوا۟ بُكْرَةً وَعَشِيًّا "[4] ﴿١١﴾ وقوله تعالى : " فَنَادَتْهُ ٱلْمَلَٰٓئِكَةُ وَهُوَ قَآئِمٌ يُصَلِّى فِى ٱلْمِحْرَابِ أَنَّ ٱللَّهَ يُبَشِّرُكَ بِيَحْيَىٰ مُصَدِّقًۢا بِكَلِمَةٍ مِّنَ ٱللَّهِ وَسَيِّدًا وَحَصُورًا وَنَبِيًّا مِّنَ ٱلصَّٰلِحِينَ "[5] ﴿٣٩﴾ .

(١) راجع : خطط المقريزى ، جـ ٢ ص ٢٦٧ ؛ ومادّة "مسجد" بدائرة المعارف الاسلامية ، جـ ٣ صحيفة ٣٩٥ من النسخة الفرنسية .

(٢) أنظر حسن المحاضرة للسيوطى جـ ٢ ص ١٥٤

(٣) صحيفة ٣٦٨ وما بعدها بالجزء الثالث من النسخة الفرنسية .

(٤) قرآن كريم ، سورة ١٩ آية ١١

(٥) قرآن كريم ، سورة ٢ آية ٣٩

وليس من شك فى أن المسلمين أدخلوا فى مساجدهم المحراب بالمعنى الذى نعرفه الآن متأثرين بعمارة الكنائس عند المسيحيين، وبالحنية التى توجد فى صدر الكنيسة ويسمونها بالفرنسية (abside)[١] . ومما يستحق الذكر أن هذه الحنيات يكون اتجاهها فى الكنائس غالبا الى جهة الشرق، أى جهة بيت المقدس . وقد فطن كثيرون من مؤلفى العرب الى أن المحراب متخذ من حنية الكنيسة ، وما لبثوا أن استخرجوا حديثا نسبوا فيه الى النبى صلى الله عليه وسلم أنه قال : إن ظهور المحاريب التى تجعل المساجد تشبه الكنائس علامة من علامات الساعة[٢] .

وكتب بعض العلماء فى ذلك ، فألّف السيوطى مثلا رسالة سمّاها "إعلام الأريب بحدوث بدعة المحاريب"[٣] .

وليس علماء الآثار متفقين فى تحديد التاريخ الذى بدأ فيه استعمال المحاريب فى المساجد، ولكن أكثرهم يعتقد أن ذلك كان فى عصر الوليد بن عبد الملك (٧٠٥ – ٧١٥) ، حين اتخذ عمر بن عبد العزيز عامله على المدينة محرابا فى مسجدها . ويروون أيضا أن قرّة بن شريك عامل الوليد على مصر من سنة ٧٠٩ الى سنة ٧١٥ هو الذى أدخل المحراب فى مساجدها[٤] .

على أن هناك مساجد متأخرة لامحراب فيها . ومن ذلك الجامع القديم الذى بنى بضريح الشيخ صفى الدين بأردبيل فى القرنين السادس عشر والسابع عشر،

(١) بالانجليزية apse وبالألمانية apsis وكلها مشتقة من اللاتينية apsis, absida واليونانية apsis, apsidos بمعنى دائرة أو عقد أو قبة .

(٢) قارن : G. Marçais : Manuel ، جـ ١ ص ١٩ — ٢٠

(٣) مخطوط فى دار الكتب المصرية تحت رقم ٣٢ مجاميع .

(٤) الانتصار لابن دقماق ، جـ ٤ ص ٦١ ؛ وخطط المقريزى ، جـ ٢ ص ٢٥٦

والذى لا شىء يحدد اتجاه القبلة فيه إلا مدخله . وأكبر الظن أيضا أن جامع أبى دلف بسامرا لم يكن له أى محراب[1] .

ومهما يكن من شىء فان فى الجامع الطولونى ستة محاريب لا يهمنا الآن إلا اثنان منها : الكبير وهو الذى كان موجودا فى عصر ابن طولون وقد عملت فيه إصلاحات عديدة ، ثم محراب قديم بقيت فيه زخارف طولونية متأخرة .

ويروى المقريزى أن مجلسا عقد فى عصر الناصر محمد بن قلاون للنظر فى أمر المحراب الكبير ، وأجمع أعضاؤه على أنه منحرف عن خط سمت القبلة الى جهة الجنوب مغربا بقدر أربع عشرة درجة[2] . وذكر المقريزى فى سبب هذا الانحراف أن ابن طولون حين عزم على تشييد جامعه بعث إلى محراب جامع المدينة من أخذ سمته ، فاذا هو مائل عن خط سمت القبلة المستخرج بالطرق الهندسية بنحو عشر درجات الى جهة الجنوب . فوضع حينئذ محراب مسجده هذا مائلا عن خط سمت القبلة الى جهة الجنوب نحو ذلك ، اقتداءً منه بمحراب مسجد الرسول . وقيل أيضا أن ابن طولون رأى النبى صلى الله عليه وسلم فى منامه يخط له المحراب ؛ فلما أصبح رأى النمل قد طاف بالمكان الذى خطه له النبى ؛ فبنى المحراب على خط النمل . وغلب عليه طويلا اسم محراب النمل .

وقد وصل الينا المحراب الطولونى ، بعد عمارة السلطان لاجين ، فى حالة جيدة من الحفظ فأجزاؤه القديمة وزخرفته تكاد تكون كلها موجودة . ويلاحظ

(١) راجع : CRESWELL: Early Muslim Architecture ، جـ ١ ص ٩٨ و ٩٩ — ١١٥ ؛ ومقال الأستاذ BECKER فى der Islam ، جـ ٣ سنة ١٩١٢ ص ٣٩٢ ؛ و RICHMOND: Mos. Architecture ، ص ٢٤ و ٥٢ — ٥٨ ؛ و SARRE UND HERZFELD: Archäologische Reise im Euphrat-und Tigris-Gebiet ، ص ٧٢

(٢) الخطط ، جـ ٢ ص ٢٥٦ — ٢٥٧

أن عمق تجويفه فى الجدران أكثر من عمق المحاريب الأخرى ، ويكتنف هذا التجويف من كل من جانبيه عمودان متلاصقان ومرتد أحدهما عن الآخر ، وتيجان هذه الأعمدة صناعتها بيزنطية ، وبينها وبين الأبدان توافق وتناسب حسن . وأكبر الظن أنه لم يصنع من هذه الأعمدة خصيصا للمحراب إلا قواعدها . أما بقيه أجزائها فقد جمعت من أبنية قديمة . والتيجان الأربعة من الرخام المفرّغ ، كل اثنين منها متشابهان ، وصناعتها غاية فى الدقة والإبداع ، تتجلى فى التزهير الموجود فى اثنين منها ، وفى عمل السلة والتوريق فى التاجين الآخرين مما يوهم الناظر أن ما يراه من الجص لا من الرخام .

وفى تجويف المحراب الكبير كسوة من ألواح من الرخام الملوّن فوقها نطاق من الفسيفساء المذهبة ، ولكن هذه الكسوة والفسيفساء يرجع عهدها الى زمن السلطان لاجين الذى جدّد الجامع فى سنة ١٢٩٥ (٦٩٦ هـ) .

وإذا استثنينا زخرفة المحراب القديم التى سيأتى الكلام عليها فانه لم يبق فى محاريب الجامع الطولونى ما يهمنا الآن الحديث عنه . ولسنا نريد أيضا الكلام عن الذى عمل بالمسجد من عمارات وتجديدات ، وما حل به من صروف الدهر[١] ، ويكفينا أن نكرر ما ذكرناه من أن الجامع الطولونى قد احتفظ تقريبا بكل تصميماته الأولى ، وأصبح البناء الوحيد الذى توافرت فيه هذه الشروط فى مصر وسورية قبل العهد الفاطمى ، ويلخّص الأستاذ بريجز (Briggs) أهميته لدى علماء الآثار فى العبارة التى ختم بها حديثه عنه ونصها[٢] :

"This absence of Arab monuments in Egypt and Syria prior to Ibn Tulun's mosque and for a century after its completion makes it all the more an architectural landmark, standing in splendid isolation".

(١) أنظر تاريخ ووصف الجامع الطولونى لكوش ص ٨٧ وما بعدها .

(٢) أنظر : Briggs : Muh. Architecture ، ص ٦١

الفصل الثالث

العمارة الحربية والمدنية

كانت العاصمة التى شيّدها أحمد بن طولون قصيرة الأجل . وكان انتصار الجند العراقية بقيادة محمد بن سليمان إيذانا بسقوطها بعد أن استباحوها ، وألقوا النار فيها ؛ فما لبثت أن تهدّمت أبنيتها ولم يبق منها إلا المسجد الجامع .

ونذكر فى هذه المناسبة ما يذهب اليه بعض العلماء من المبالغة فى أهمية تغيير العواصم عند الشرقيين، مفسّرين بعوامل سياسية وسحرية ما تشعر به الأسرات الملكية والأمراء من رغبة فى هجر العواصم والقصور القديمة ، وابتناء غيرها لإقامتهم[(1)] . والواقع أن تغيير العواصم هذا ليس كثير الوقوع جدا فى الشرق ؛ وفضلا عن ذلك فانه مشاهد أيضا فى الغرب قبل القرن التاسع عشر .

على أن هناك بناءً آخر من العصر الطولونىّ لا يزال جزء منه قائما حتى اليوم ، يؤيد ما نقله الينا مؤرّخو العرب عن تقدّم فن العمارة عند الطولونيين . ذلك البناء هو قناطر ابن طولون التى إذا استثنيناها لايبقى لدينا من وثائق لدراسة العمارة المدنية والحربية فى عهد الأسرة الطولونية إلا ماكتبه المؤرّخون ومؤلفو الخطط ، ولا سيما المقريزى الذى نقل ماتركه الذين سبقوه من مؤلفى كتب الخطط : كالكندى[(2)] ، وابن زولاق ، والقضاعى ، وابن دقماق .

---

(١) قارن : G. Marçais : Manuel ، جـ ١ ص ٤٠

(٢) أنظر : مقال الأستاذ فييت G. Wiet عن العلاقة بين الكندى والمقريزى ، فى مجلة المجمع الفرنسى للآثار الشرقية Bulletin de l'Institut Français d'Archéologie Orientale ، عدد ١٢ سنة ١٩١٦

فنحن والحالة هذه مضطرون الى الاكتفاء بدراسة تكاد كلها تكون نظرية لتخطيط مدينة القطائع ، ثم لأهم المؤسسات العامة التى شيدها ابن طولون وهى البيمارستان والقناطر .

مدينـــة القطـائع[١] :

إن تأسيس هذه العاصمة وتطورها يذكّران تماما بتأسيس سامرّا وتاريخها، فان كان الخليفة المعتصم قد شيد سامرا فرارا من الفوضى التى كان يسبّبها جنوده وحراسه فى بغداد ، فان ابن طولون فطن الى هذا الخطر وعمل على درئه بتشييد ضاحية جديدة للفسطاط ، اتخذها حاضرة لملكه ، كما اتخذها خلفاؤه من بعده[٢] .

وأكبر الظن أن هناك أسبابا أخرى، دعت ابن طولون إلى تشييد ضاحيته الجديدة . من ذلك غرامه بالعظمة والأبهة ، ورغبته فى منافسة بلاط الخليفة العباسى .

ومهما يكن من شىء فان مدينة الفسطاط كانت مقرّ أمراء مصر منذ اختطها عمرو بن العاص إلى أن قدمت جيوش العباسيين فى طلب مروان ابن محمد آخر خلفاء بنى أمية حين فرّ الى مصر سنة ٧٥٠ (١٣٢ هـ) ، فعسكرت هذه الجيوش فى الصحراء بظاهر الفسطاط إمّا لرغبة فى نوع من التجديد، أو لاضطرار اليه بسبب حريق يقال أن مروان بن محمد أضرم نارها فى الفسطاط[٣] . وما لبثت المساكن أن تجمعت حول الجند، أو حول دار الإمارة،

(١) راجع : الانتصار لابن دقاق ، جـ ٤ ص ١٢١ وما بعدها ؛ وخطط المقريزى ، جـ ١ ص ٣١٤ وما بعدها .

(٢) قارن تأسيس العباسية عاصمة بنى الأغلب فى G. Marçais : Manuel ، جـ ١ ص ٩ ، ١٦ ، ٤٠ ، ٤١

(٣) راجع : Severus d'Hshmunain, ed. Evetts (Patrol. Orient. tome V, fasc. I) ، ص ١٦٨ ودائرة المعارف الاسلامية ، صحيفة ٨٣٧ بالجزء الأول من النسخة الفرنسية .

وهى الدار التى بناها قائدهم صالح بن على لتكون مقرّ الحكومة . وفى سنة ٧٨٥ (١٩٦ هـ) بنى الفضل بن صالح جامعا ؛ وتم بذلك تخطيط الضاحية الجديدة التى عرفت بالعسكر ، والتى كانت تمتد فى ذلك الوقت على شاطئ النيل قبل أن تنحسر مياهه عن المرتفع المشيد عليه جامع عمرو ، وتبتعد عنه تدريجا نحو خمسمائة متر[١] . ولم يكن القوم فى ذلك الوقت يعدّون العسكر جزءا من الفسطاط ، بل كانوا يعتبرونها مدينة قائمة بذاتها ، كما اعتبروا القطائع بعد ذلك[٢] .

وظل أمراء مصر من قبل الخلفاء العباسيين ينزلون دار الإمارة بالعسكر ، حتى قدمها أحمد بن طولون ؛ فأقام فيها مدة غير أنه كان لا مفرّ له من التحوّل عنها ، فان كثرة أتباعه وحاشيته وعظم البلاط الملكى الذى كان ينوى أن يتخذه ليفاخر به الخليفة نفسه — كل ذلك دعاه الى أن يبنى حاضرة تليق به .

بحث الأمير إذًا عن مقرّ جديد لملكه ، ووقع اختياره على المكان الواقع فى سفح جبل يشكر ، فأمر بحرث ما فيه من قبور اليهود والنصارى ، واختط موضعها عاصمته الجديدة الى الشرق من العسكر ، والشمال الشرقى من الفسطاط ، حيث يوجد الآن قره ميدان ، والمنشية ، وميدان صلاح الدين .

وكانت العاصمة الجديدة مثل سامرا ، فيها قطيعة لكل طائفة من طوائف السكان ، أقطعهم الأمير إياها حين قسم الخطط بين جنده ورجاله ومن احتاجوا اليهم من صناع أو تجار ، فصارت كل قطيعة منها تضم من السكان

(١) راجع : الانتصار لابن دقماق ؛ والخطط الجديدة لعلى باشا مبارك ؛ و SALMON : Etude sur la topographie du Caire فى الجزء السابع من Mémoire p.p. les membres de l'Inst. franç. d'Arch. Orient. au Caire.

(٢) أنظر : خطط المقريزى ، جـ ١ ص ٣٠٤

من تجمعهم رابطة الجنسية أو رابطة العمل . وأصبح اسم القطائع علما على مدينة ابن طولون ؛ بيد أنه كان معروفا كل المعرفة فى سامرا ، حيث كان يطلق على أحياء العامة ، أو بالحرى على المدينة كلها ، اللهم إلا القصور الملكية .

وكانت كل قطيعة تعرف باسم من سكنها ، فكانت هناك قطيعة الروم ، وقطيعة السودان ، وقطيعة البزّازين ، وقطيعة الجزّارين ... الخ . وقد نقل الينا بعض مؤرّخى العرب ، ولا سيما من كتب منهم فى الخطط ، أحاديث أخرى تؤيد الصلة بين عمارة مدينتى القطائع وسامرا .

وإن كانت القصور الطولونية قد خربت وعفت آثارها فان أكبر الظن أن مهندسيها نحوا فى بنائها نحو قصور الخلفاء فى سامرا ، كما فعل أيضا المهندسون الذين بنوا فى أفريقية مدينة العباسية عاصمة بنى الأغلب[1] .

وكان لقصر أحمد بن طولون عدّة أبواب كبيرة ، لكل باب منها اسم يدل أحيانا على الجهة التى يؤدّى اليها ، أو على نوع الخدم الذين اختصوا به . وكان هذا كله متبعا فى قصور سامرا .

أما أهم أبواب القصر الطولونى : فباب الميدان ومنه كان يمرّ الجند ، وباب الخاصة للمقرّبين من الأمير ، وباب الصوالجة يؤدّى الى الميدان الذى جعل لهذا الضرب من الرياضة ، وباب الحرم ولا يدخل منه إلا امرأة أو خادم خصى ، وباب الصلاة ، يوصل الى جامع ابن طولون ، وباب الجبل تشرف عليه تلال المقطم ، وباب الساج نسبة الى الخشب الذى اتخذ منه ،

(١) راجع : G. MARÇAIS : MANUEL ، جـ ١ ص ٤١ ؛ و KÜHNEL : Die islamische Kunst ، ص ٣٩٢

وباب دعناج وباب الدرمون نسبة الى حاجبين كانا يجلسان عندهما، وباب السباع نسبة الى سبعين كبيرين من الجبس كانا على جانبيه[١] .

وقلد ابن طولون سامرا فيما اتخذه لقصره من ميدان كبير للعب الصوالجة[٢] . وجاء بعده ابنه خمارويه فأخذ عن تلك العاصمة العراقية حدائقها الغناء ؛ إذ زرع أنواع الرياحين ، وأصناف الشجر ، وأحضر كل صنف من الشجر المطعم العجيب ، وغرس فيه الزهور، ثم بنى برجا من خشب الساج المنقوش اتخذه ليقوم مقام الأقفاص ، وبلّط أرضه ، وجعل فيه جداول يجرى فيها الماء المدبر من السواقى ، وسرّح فيه أصناف الطيور ذات الأصوات الجميلة .

وشيّد خمارويه فى بستانه هذا بيتا سماه بيت الذهب[٣] . ويحدّثنا المقريزىّ عن جدرانه أنها كانت مطلية بطبقة من الذهب ، فيها نقوش اللازورد ، كما بنى فى قصره الكبير قبة سماها الدكة ، وجعل لها الستر الذى يقى الحرّ والبرد ، فيسدل ويرفع حسب الحاجة ، وكان خمارويه يكثر من الجلوس فى هذه القبة ليشرف منها على جميع ما فى داره وعلى البستان والصحراء والنيل والجبل وجميع المدينة .

ويذكر المقريزى أيضا أن خمارويه جعل بين يدى قصره الكبير حوضا (فسقية) ملأه زئبقا ويذكرنا ذلك بالحوض الذى كان يزين قاعة الاستقبال

---

(١) خطط المقريزى ، جـ ١ ص ٣١٥

(٢) قارن : SCHWARZ : Die Abbassidische Residenz, Samarra ، ص ٢٢ ؛ و L. MERCIER : La chasse et les sports chez les Arabes ، ص ١٨١ وما بعدها ؛ والخطط التوفيقية لعلى باشا مبارك جـ ١٢ ص ٢١ وما بعدها .

(٣) قارن : LE STRANGE : The Lands of The Eastern Caliphate ، ص ٢٨٤ و ٤١٨ ؛ و S. LANE-POOLE : The Art of the Saracens ، ص ٦ و ٧

فى قصر الخليفة بمدينة الزهراء[١] . ويزعمون أن السبب الذى حدا بالأمير الى عمل هذا الحوض أنه كان مصابا بالأرق، فأشاروا عليه بالتكبيس، ولكنه أنف من ذلك قائلا : لا أستسيغ أن يضع أحد يديه على بدنى، فأمره الطبيب بأن يتخذ هـذه البركة وطولها خمسون ذراعا فى مثلها عرضا، وملأها من الزئبق وجعل فى أركانها سككا من فضة فى زنانير من حرير فى حلق من فضـة، وعمل فرشا من أدم يحشى بالريح حتى ينتفخ، فيحكم حينئذ شدّه، ويلقى على تلك البركة الزئبق، ويشدّ بالزنانير الحرير التى فى حلق الفضة، وينزل خمارويه فينام على هذا الفراش، فلا يزال الفراش يرتج ويتحرك بحركة الزئبق ما دام عليه . وكان يرى لهـذه البركة فى الليـل المقمرة منظر عجيب اذا تآلف نور القمر بنور الزئبق .

ولسنا نعرف تمـاما المصدر الذى أتى منـه خمارويه بالزئبق لبركته هـذه؛ ولكن أكبر الظن أنه أتى به من بلاد فارس التى أمدّته أيضا بكثير من أنواع الشـجر[٢] .

ومع أننـا لا نشك فى أن المقريزى قـد بالغ فى الوصف الذى نقله الينا كل المبالغة وأغرق فيه أيّمـا إغراق، فانا لا نسـتطيع أن نشك فى صحتـه إطلاقا، لا سيما والمعروف أن العامة كانوا يعثرون فى موضع البركة بعد خرابها على بقايا الزئبق الذى كان يملؤها[٣] .

(١) قارن : H. Terrasse: L'art hispano-mauresque ، ص ١٠٢

(٢) قارن : Le Strange: ibid ، ص ١٠٢

(٣) راجـع : Lane-Poole: History of Egypt in the Middle Ages ، ص ٧٥ ؛ و Salmon: Topographie du Caire ، ص ٨

ومهما يكن من شيء فان ضاحيـة القطائع لم تبـق طويلا مقـرّ الأمير وحشـــمه ورجال حكومتـه لحسب، بل ما لبث أن اتسع نطاقهـا، وزادت عمارتها، وأصبحت مدينة كبيرة زاهرة، وأنشئت فيها المساجد الجميلة والحمامات، والأفران ، والطواحين ، والشوارع ، والحوانيت ، وغير ذلك ممـا يصفه لنـا المؤرخون وأصحاب كتب الخطط .

أما العمارة المدنية الخاصة فى العصر الطولونى، فان آثارها تكاد تكون قد عفت كلها ولم يبق لنا شيء للاستدلال به على بعض قواعدها وأصولها، اللهم إلا أطلال منزل طولونى عثر عليه أثناء أعمال الكشف والتنقيب التى قامت بها دار الآثار العربية فى صيف سنة ١٩٣٢ بالتلال المجاورة لأبى السعود[١] .

وقد كشفت حفائر دار الآثار عن جدران جزء من دار كبيرة بالآجر، وعليها زخارف من الجص على النحو المتبع فى سامرا، وفى الجامع الطولونى. وفى اعتقادنا أن هـذه الزخارف كانت تغطى الأجزاء السـفلية من الجدران، وليست الجدران كلها من أسـفلها الى آخر ارتفاعها كما زعم بعض الكتّاب . ومهما يكن من شيء فان ما بين هذه الزخارف الجصية وبين زخارف سامرا من قرابة واضح جلى . ولسـنا نذهب الى أن زخارف البيت الطولونى مطابقة تمـاما لأى زخرفة من الزخارف التى وجدها الأسـتاذ هرتزفلد (Herzfeld) فى سامرا ، ودرسها فى كتابه : (Der Wandschmuck der Bauten von Samarra und seine Ornamentik) ، ولكن لا يستطيع أحد أن ينكر أنها كلها من أسرة الزخارف التى أصطلح على تسميتها زخارف الطراز الأوّل من سامرا .

(١) أنظر النماذج المحفوظة بدار الآثار العربية من الزخارف الجصية التى عثر عليها فى أطلال هذا البيت .

هذا وقد كان أوّل ما كشف من جدران هذه الدار الطولونية حائط تعلو زخارفه الجصــية كتابة كوفية بارزة ، نصها الشهادتان ، ممــا يدل على أنه كان جدار محراب . وعلى كل حال فان الشبه بينه وبين محراب فى الجامع الطولونى لا يدع مجالا للشك فى صحة هذا الاستنتاج، وفى نسبة الدار الى العصر الطولونى . ويؤيد ذلك سائر الزخارف .

وقد وجدت فى أنقاض هذا البيت الطولونى قطع من الجص عليها زخارف بارزة ، تذكّرنا بأخرى فى الأجزاء العــلوية من جدران دير السريانى ، بوادى النطرون، الذى ستأتى الاشارة الى زخارفه[1] . أما رسم البيت الطولونى، فتسود فيه أيضا التقاليد العراقية ، أو بالحرى الساسانية التى اتخذها مهندسو العراق ، ولا سيما فى سامرا عاصمة الخلافة — وليست متنزه الخلفاء العباسيين كما كتب أحد الزملاء[2] ! — والتى أخذها عنهم كثير من الأقاليم الاسلامية الأخرى . ويتلخص هذا النظام فى قاعة طولها أكبر من عرضها، ويكتنفها من جانبيها حجرتان، فيتخذ المجموع شكل T فى اللغات الأوربية[3] . ويزين الفناء المكشوف فسقية تغذيها ميــاه تجرى فى أنابيب من الفخار ، على النحو المتبع فى أكثر البيوت التى كشفها فى أطلال مدينة الفسطاط المرحوم على بك بهجت[4] .

على أن هذا النظام قــديم كما ذكرنا ، عرفه الفرس فى عهــد الأسرة الساسانية، وظهر فى قصر شيرين[5] آخر الأبنية العظيمة التى تمت فى عهــدها ،

(١) راجع مقال الأستاذ FLURY فى مجلة der Islam صحيفة ٧١ وما بعدها من الجزء السادس .
(٢) أنظر عدد مايو سنة ١٩٣٣ من مجلة الهلال ، ص ٩١٤ سطر ٢٠
(٣) قارن ما كتبه الأستاذ G. MARÇAIS فى Nouvelle histoire universelle de l'art (publ. par MARCEL AUBERT) ، جـ ٢ ص ٣١١ — ٣١٣
(٤) راجع كتاب حفريات الفسطاط لعلى بك بهجت والمسيو ألبير جبريل .
(٥) راجع : G. L. BELL : Ukhaidir ، ص ٤٤ — ٤٥

والذى شـيده فى العراق العجمى كسرى برويز أمبراطور إيران بين سنتى ٥٩٠ و ٦٢٨ . ثم ظهر النظام نفسه فى قصر الأخيضر[١] الذى بناه العباسيون فى القرن الثامن . ثم فى قصور سامرا ، وانتقل منها الى مصر، ومن هذه الى شمال أفريقيا حيث اتخذه البربر الخوارج (Sedrata)[٢] .

ويجدر بنا قبل أن نختم الكلام على البيت الطولونى أن نشير الى أنه تبادر الى الأذهان حين الاكتشاف أن هذه الأطلال ربما كانت أنقاض دار الإمارة ، ولكن لا يستطيع أحد أن يجزم بصحة ذلك ، نظرا الى أن مساحة البيت صغيرة لا تليق بدار للحكم ، وإن كان ما فيه من زخارف جصية يرجح أن يكون صاحبه من ذوى الجاه واليسار .

وأما العمارة الحربية فى العصر الطولونى فانه لم يبق من آثارها ما نستطيع به دراسة النظم التى اتبعها أحمد بن طولون وابنه خمارويه فى تحصين القطائع والفسطاط وغيرها من المدن التى كانت معرّضة لأن تكون ميدانا للقتال ؛ بيد أننا نعلم أن ابن طولون لم يرد أن يجعل القطائع مركزا لمقاومة الجند الذين قاموا من العراق لإخضاعه؛ بل اتخذ فى جزيرة الروضة حصنا رأى أن يجعله معقلا لماله وحرمه ، اذا أفلح موسى بن بغا وجنوده فى دخول مصر .

وقد أشار محمد بن داود[٣] الى ذلك فى إحدى قصائده التى يهجو فيها ابن طولون فقال :

بنى الجزيرة حصنا يستجن به ... بالعسف والضرب والصناع فى تعب

(١) أنظر : BELL : ibid ، ص ١٦٨ ؛ و BELL : Amurath to Amurath ، ص ٢٤٠

(٢) راجع : G. MARÇAIS : Manuel ، ص ٨ ، ٩ ، ٨٢ ، ٨٣

(٣) راجع : ZAKY M. HASSAN : Les Tulunides ، ص ٢٧٠

له مراكب فوق النيل راكدة فما سوى القار للنظار والخشب
يرى عليها لباس الذل مذ بنيت بالشط ممنوعة من عزة الطلب
فما بناها لغزو الروم محتسبا لكن بناها غداة الروع للهرب (١)

ولسنا نريد أن ننتقل الى الكلام عن زخرفة الطولونيين قبل أن نتحدث قليلا عن الأبنية التى شيدوها للنفعة العامة ؛ فان مثل هذا الحديث لازم اذا أردنا أن نحيط بمبلغ تقدّم العمارة فى عهد أى أسرة من الأسرات الملكية فى الاسلام ؛ وذلك لأن الاهتمام بتشييد هذه الأبنية لم يكن عاما بين الأمراء ، فضلا عن أن من الأبنية المذكورة ما كان تحفة فنية تستحق الإعجاب (٢) .

قناطر ابن طولون — شيد ابن طولون فى الجهة الجنوبية الشرقية من القطائع قناطر للمياه لا تزال بعض عقودها قائمة . وكان الماء يسير فى عيونها الى القطائع . وقد جرى المؤرخون وكتاب الخطط على سنتهم فى نسج الأساطير والنوادر ، فزعم القضاعى والمقريزى وغيرهما أن السبب فى بناء هذه القناطر ، أن ابن طولون خرج ذات يوم ومعه بعض حشمه وعسكره ، ثم تقدمهم ، فمرّ وقد كدّه العطش بموضع فيه مسجد صغير ، اسمه مسجد الأقدام . وكان فى المسجد خياط فقال يا خيّاط : أعندك ماء ؟ فقال نعم . فأخرج له كوزا فيه ماء ، وقال : اشرب ولا تمدّ ، يعنى لاتشرب كثيرا . فتبسم أحمد بن طولون ، وشرب فمدّ فيه حتى شرب أكثره ، ثم ناوله إياه وقال : يا فتى سقيتنا وقلت لا تمدّ ؟ فقال نعم أعزك الله — موضعنا هذا منقطع ، وانما أخيط جمعتى

(١) أنظر : كتاب الولاة والقضاة للكندى ، ص ٢١٨ — ٢١٩
(٢) قارن : G. Marçais : Manuel ، جـ ١ ص ٥١

حتى أجمع ثمن راوية فقال له : والماء عندكم ههنا معوز ؟ فقال نعم . فمضى أحمد بن طولون فلما وصل الى داره ، قال : جيئونى بخياط فى مسجد الأقدام؛ فسرعان ما جاءوا به وقال له الأمير سر مع المهندسين حتى يخطّوا عندك موضع سقاية ، ويجروا الماء ، وهذه ألف دينار خذها . وابتدأ فى الانفاق وأجرى على الخياط فى كل شهر عشرة دنانير ، وقال له : بشرنى ساعة يجرى الماء فيها، فجدّوا فى العمل . فلما جرى الماء أتاه مبشرا فخلع عليه ، واشترى له دارا يسكنها . وكان قد أشير على الأمير بأن يجرى الماء من عين أبى خليد فقال : هذه العين لا تعرف أبدا إلا باسم أبى خليد ، وأنى أريد أن أستنبط بئرا ، فعدل عن العين الى الشرق ، فاستنبط بئره ، وبنى عليها القناطر ، وأجرى الماء الى الحوض الذى بقرب درب سالم[1] .

والظاهر أن بناء هذه القناطر تطلّب مجهودا كبيرا ، وأنها كانت من المتانة والإبداع بمكان كبير؛ ولا غرابة ان أشار اليها سعيد القاص فى عدّة أبيات من قصيدته التى رثى بها الدولة الطولونية . ومن هذه الأبيات قوله :

بناء لو ان الجنّ جاءت بمثله لقيل لقد جاءت بمستفظع نكر[2]

وروى المقريزى أيضا أن أسرة المادرائيين الشهيرة عملت على إنشاء مثل هذه القناطر ، وأنفق أفرادها الأموال الكثيرة فى سبيل ذلك دون أن يصلوا الى تحقيقه .

وقناطر ابن طولون مبنية بآجر يماثل فى الشكل والحجم آجر الجامع الطولونى؛ وأما عقودها فستينية أيضا ، كما يظهر بالرغم مما عمل فيها من إصلاحات متأخرة .

(١) خطط المقريزى ، جـ ٢ ص ٤٥٧

(٢) خطط المقريزى ، جـ ٢ ص ٤٥٨ ؛ وكتاب الولاة والقضاة للكندى ، ص ٢٥٥

والمعروف أن الذى تولى لابن طولون بناء هـذه العيون هو المهندس النصرانى الذى شيد له بعد ذلك المسجد الجامع . ويروى المقريزى أن هذا المهندس كان قد رأى فى اليوم السابق لافتتاح هذه العيون موضعا يحتاج الى قصرية جير وأربع طوبات فبادر الى عمل ذلك . وفى اليوم التالى أقبل أحمد ابن طولون يفتتح القناطر فأعجبه كل شيء ، ثم أقبل الى الموضع الذى فيه قصرية الجـير . وحدث أن غاصت يد الفرس فى الجير لرطوبته ، فكبا بابن طولون ، وظن هـذا أن المهندس دبر له مكروها ، فأمر به فشق عنه ما عليه من الثياب وضربه خمسمائة سـوط وأمر به الى المطبق حيث بقى الى أن بلغه حديث الجامع ، وعرض على الأمير أن يبنيه له بلا عمد إلا عمودى القبلة .

وهـذه القناطر التى شيدها ابن طولون تذكرنا بما عمله فى أفريقية أمراء بنى الأغلب من عيون ومجار تحضر المـاء الى مدينـة القيروان من المرتفعات المحيطة بها[1] .

البيمارسـتان — أما المستشفى الذى شيده ابن طولون، فلم يصل الينا منه شيء، كما أن من تكلموا عنه من المؤلفين لم يتعرّضوا لرسمه أو تخطيطه ؛ فهم يكتفون باخبارنا أن أوّل من أسس دور المرضى فى الاسلام هو الخليفة الوليد ابن عبد الملك ، وأن ابن طولون شيد مارستانا فى العسكر، (وليس المقصود هنا بالمـارستان أن يكون وقفا على المصابين بالأمراض العقليـة) وأنه شرط أن لا يعالج فيه جندى ولا مملوك وأنه عمل حمامين للمـارستان : أحدهما للرجال، والآخر للنساء . وشرط أنه اذا جيء بالعليل تنزع ثيابه ونفقته، وتحفظ عند أمين

(١) راجع : G. Marçais : Manuel ، جـ ١ ص ٥٢ و ٥٣

المارستان ، ثم يلبس ثياب المستشفى ، ويبدأ فى علاجه حتى يبرأ ؛ فاذا أكل فروجا ورغيفا أمر بالانصراف ، وأعطى ماله وثيابه .

وكان ابن طولون نفسه يركب فى كل يوم جمعة، ويتفقد خزائن المارستان وما فيها ، والأطباء والمرضى ، فقال له مجنون مرة إنه يشتهى رمانة ، فأمر له بها ، ولكن المجنون غافله ورمى بها فى صدره . فأمرهم ابن طولون أن يحتفظوا به ، وأقلع عن زيارة المارستان[1] .

هذا وقد روى المؤرخون أن ابن طولون حبس على مسجده الجامع وقناطره ومارستانه دخل بعض الأبنية ، ولعل ذلك بدء نظام الوقف[2] الذى نعرف أهميته فى الحياة الاجتماعية للاسلام، وفى ازدهار فنونه أو انحطاطها حسب ما يتوفر من المال للانفاق عليها .

---

(١) راجع : خطط المقريزى، جـ ٢ ص ٤٠٥ ؛ وكتاب الولاة والقضاة للكندى، ص ٢١٦ ؛ والانتصار لابن دقاق، جـ ٤ ص ٩٩؛ و Ahmad Issa Bey : Histoire des Bimaristans à l'époque islamique، ص ٣٢ — ٣٣

(٢) راجع : Gaudefroy-Demombynes : Les institutions musulmanes ، ص ١٦٨ وما بعدها و A. Sékaly : Le problème des wakfs en Egypte ؛ ومادة وقف Wakf فى دائرة المعارف الاسلامية وما يشير اليه كاتبها من مراجع .

الفصل الرابع

زخـــــرفـة المبـانى

إن تأثير الصناعة العراقية والفن الذى آزدهر فى سامرّا على الفن الطولونى أظهر ما يكون فى هذه الناحية، أى فى الزخارف التى وصلت الينا فى المسجد الجامع، أو فى المنزل الطولونى الذى سبق الكلام عليه .

والواقع أنه من الصعب أن نسلم بصحة الرأى الذى ذهب اليـه الأستاذ هرتزفلد (Herzfeld) منـذ خمسة وعشرين عاما فى مقاله عن قصر المشتى[1] (Genesis der islamischen Kunst und das Mschatta Problem)؛ فانه بعـد أن درس عدّة زخارف طولونيـة، وحللها تحليلا دقيقا، رأى أن موطن هـذه الزخارف ومكان نشأتها انمـا هو القطـر المصرى نفســه . فهـذه الزخارف فى رأيه جزء لا يتجزأ من مجموعة لها خصائصها والأصل فى صناعتها راجع الى صناعة الحفر على الخشب . واستشهد الأستاذ هرتزفلد على صحة نظريته هذه بالأخشاب المحفورة التى كانت محفوظة فى ذلك الوقت بالقسم القبطىّ بالمتحف المصرى، وبالأخشاب الموجودة بدار الآثار العربية، وبعدّة كنائس قبطية . وكان الدكتور هرتزفلد كبير الأيمان بهذه النظرية مما تدل عليه عبارته الآتية[2] :

"Es ist kein Zweifel, die Ornamentik der Ibn Tulun-Moschee und ihr ganzer Formenkreis ist in Aegypten bodenständig. Sie ist die entwickelte aber noch spezifisch aegyptische Arabeske".

(١) مجلة der Islam العدد الأوّل سنة ١٩١٠

(٢) أنظر : Herzfeld : ibid ، ص ٤٨

ولسنا ننكر أننا نستطيع أن نكشف عن أصول قبطية فى العنصر الهندسى من الزخارف الطولونية ، ولكننا نقول بأن مصدر العناصر الأخرى من هـذه الزخارف هو الفن العراقى فى سامرا . ولعل أكبر دليل على صحة قولنا هذا أن الدكتور هرتزفلد نفسه لم يفتـه أن يلاحظ الشـبه والعلاقة بين الزخارف الطولونيـة وبين الزخارف التى كان له ولزميله الدكتور زره (Dr. Sarre) فخـر كشفها فى سامرا بعد كتابة مقاله المذكور[١] .

على أن هناك عالمـا آخر من علمـاء الآثار الاسلامية ، هو الدكتور فلورى (Dr. S. Flury) ، درس زخارف الجامع الطولونى ، وعلاقتها بزخارف سامرا دراسة دقيقة ، والنتيجة التى وصل اليهـا هى عكس ما وصل اليـه الدكتور هرتزفلد، أو قل تخالفها كل المخالفة، فان سامرا لم تكن قد كشفت بعد حين كتب هرتزفلد مقاله السابق .

والأستاذ فلورى يذهب الى أن الزخارف الطولونية مأخوذة عن الزخارف العراقيـة فى سـامرا ، وهو شـديد التعلق بهـذه النظرية ، كـبير الأيمـان بأن كل ما فى الجامع الطولونى من زخارف مصدره مدينة المعتصم[٢] :

"In ornamentaler Hinsicht ist die Moschee Ibn Tulun durchaus von Samarra abhängig".

وبالرغم من أن أكثر علمـاء الآثار الاسـلامية يطمئنون الى نظرية فلورى Flury ، ويصدّقون بما وصلت اليه أبحاثه، فان علينا أن لا نعتقد بأن كل

(١) راجع : E. Herzfeld : Der Wandschmuck der Bauten von Samarra und seine Ornamentik.

(٢) راجـــع : S. Flury : Samarra und die Ornamentik der Moschee Ibn Tulun فى صحيفة ٤٢١ وما بعدها بالعدد الرابع من مجلة der Islam

ما عرفه الطولونيون من زخارف ، انمـا نقلوه عن العراق ؛ فان فى زخارفهم عناصر لا يستطيع الشك أن يعرض لنسبتها الى الفنون الهللينيستية والقبطية ، فضلا عن أن هناك عناصر أخرى تكاد تكون من خصائص العصر الطولونى بالرغم من وجود علاقة كبيرة أو صغيرة تربطها بالفنون المذكورة ، أو بالطرز الثلاثة التى قسم اليها ما وجد فى سامرا من زخارف جصية أو خشبية[1] .

وجدير بنا أن نذكر فى هذه المناسبة أن تقسيم زخارف سامرا الى الأقسام الثلاثة المعروفة (الأول والثانى والثالث) لم يكن يوافق النظام المنطقى، أو الترتيب التاريخى . فكان الطراز الثالث مثلا هو أقدمها عهدا ، ومن ثم أصبح الدكتور كونل (Dr. Kühnel) ومساعدوه فى القسم الاسلامى من متاحف برلين يميلون الى عمل تقسيم آخر على قاعدة التقسيم القديم ، مع مراعاة الترتيب التاريخى ، وإضافة طراز رابع . وأصبحت الزخارف بعده تنقسم الى طرز أربعة .

طراز A (الطراز الثالث قديمـا) ، وفيه زخارف نباتية عميقة الحفر .

طراز B (الطراز الثـانى قديمـا) ، وهو طرز الانتقال

طراز C (الطراز الأول قديمـا) ، وفيه زخارف هندسية بسيطة أو نباتية تقليدية جدا وحفرها بميل مع انحناء .

طراز D (الطراز الأول قديمـا)، وفيـه زخارف هندسـية أكثر غنى وتعقيدا وحفرها بميل مع انحناء[2] .

---

(١) قارن : Migeon : Manuel ، جـ ١ ص ٢٣٢ وما بعدها ؛ و Franz-Pascha : Die Baukunst des Islam ، ص ١٠ ؛ و Owen Jones : Grammar of Ornament ، ص ٥٧ واللوحة رقـم ١٣

(٢) أنظر : اللوحات رقم ٢، ٣، ٤، ٥

ومهما يكن من شيء فاننا اذا استثنينا الألواح والحشوات الخشبية المنقوشة، التى كانت تدخل فى تركيب الأبواب أو الأسقف أو النوافذ، وجدنا أن جل ما نعرفه من الزخارف الطولونيـة محفور فى الجص . ولا غرو فان صناعة الحفر على الجص قديمة ، برع فيهـا الفرس[1] ، وورثها المسلمون فبلغوا فيها شأوا بعيدا ، على أن وجودها فى عهـد الساسانيين يؤيده ما هو محفوظ فى متحف برلين وفى متحف المتروبوليتان بنيويورك من نقوش بارزة فى الجص تمثل رسوما هندسية ونباتية يمكننا اعتبارها المثال الذى أخذت عنـه وبدأت منه الزخارف العراقية فى سامرا (أنظر اللوحة رقم ١)

والمعروف أن استعمال الجص فى زخرفة الأبنية الدينية والمدنية فى سامرّا، بلغ من الشيوع درجة أصبحت بسببها الزخارف الجصية خاصة من خواص هـذه العاصمة العباسية . وليس غريبا أيضا أن يظهر تأثيرها على الطولونيين فى اختيارهم الجص لتزيين أبنيتهم وزخرفتها .

والزخارف الطولونية كبقية الزخارف الاسلامية تستمد أكثر عناصرها من الأشكال الهندسية ، ومن الرسـوم النباتية التقليدية حينـا ، أو التى تقرب من الطبيعة حينا آخر[2] . أما تصوير المخلوقات الحية فقليل الظهور .

---

(١) راجـع : Kühnel : Die islamische Kunst ، ص ٣٩٥ و ٤٢٧ وما بعدها ؛ و Dimand : Handbook ، ص ٨٢ وما بعدها ؛ و Sarre : Figürlicher und ornamentaler Wandschmuck Spätsassanidischer Zeit (Berliner Museen, Berichte aus dem Preussischen Kunstsammlungen, Heft I, 1928) ، ص ٢ وما بعدها ؛ و Creswell : Early Muslim Architecture ، جـ ١ ص ٣٧ ؛ و H. Schmidt : L'expédition de Ctésiphon en 1931-1932 فى مجلة Syria سنة ١٩٣٤ لوحة رقم ١ و ٢

(٢) أنظر : M. Dimand : Handbook ، ١٢ – ١٦ ؛ والفصل الأول من كتاب Gabriel-Rousseau : L'art décoratif musulman ؛ و Owen Jones : Grammar of Ornament

وقـد وصف لنـا المقريزى التماثيل التى اتخذها خمارويه لنفسه ولحظاياه، ولم يصل الينا شىء منها .

أما الكتابة فلا تلعب فى الزخرفة الطولونية دورا يستحق الذكر . ومع ذلك فسنعرض لها عند الكلام عن الأخشاب المنقوشة .

ولعل فى المسجد الطولونى من الزخارف أنواعا تمثـل أكثر ما عرف فى هذا العصر من زخارف جصية .

فواجهات البوائك التى تحيط بالصحن من جوانبـه الأربعة تزينهـا سرر (rosaces) من الجص، لكل منهـا أطار مثمن ؛ وأغلبها محفور حفرا عميقا . وهى على نوعين ليس بينهما كبير اختلاف .

والطاقات الصـغيرة التى تعلو الأرجل أو الدعائم تحف بكل منهـا سرتان كبيرتان : واحدة على اليمين ، والأخرى على اليسار . وتحيط بأكثر هذه السرر إطارات مستديرة واثنتان منها مرسومتان داخل مربعين ، وليست هذه السرر من نوع واحد ؛ وانمـا نرى فيها تنوعا كبيرا على الرغم من بساطتها . وأوراقها تارة تكون مدببة وتارة مستديرة الأطراف[1]، وعلى كل حال فانهـا إن لم تكن ترجع الى العصر الطولونى نفسـه فهى منقولة بأمانة وإتقان عن أصـل يرجع الى هذا العصر .

ولسنا نجهـل أن رسم مثل هـذه السرر كان شائعا فى الفنـون الهللنسية والعراقية والساسانية[2]، وهو يذكر بالسرر الكبيرة البارزة على جدران قصر المشتى،

(١) أنظر : تاريخ ووصف الجامع الطولونى لكوش، ص ٥٦ شكل ١١

(٢) قارن : HAUTECOEUR ET WIET : Mosquées، ص ٢١١ ؛ و LANE-POOLE : The Art of the Saracens، ص ٨٩

التى يرجع عهـدها أيضا الى أوائل العصر الاسـلامى والمحفوظة الآن بالقسم الاسلامى فى متاحف برلين[١] .

وهنـاك صف من طاقات أخرى تدور حول جدران المسـجد الأربعة ، عقودها ستينية مرفوعة على عمد قصيرة متخذة فى البناء نفسـه، ومركب على هـذه الطاقات شبابيك من الجص مخرّمة على أشكال هندسـية . وأكبر الظن أن أغلب هـذه الشبابيك الجصية يرجع الى بعد العمارة التى قام بهـا فى الجامع الطولونى السلطان المملوكى حسام الدين لاجين فى القرن الثالث عشر. وقـد لفت هرتز باشا (Herz Pacha) النظر الى ما يؤيد هذا من شبه بين زخرفة هذه الشبابيك وزخرفة مدفن قلاوون .

والظاهر أن الأسـتاذ كريزول (Creswell) وفق الى كشف أربع طاقات زخرفة شبابيكها الجصية القديمة دوائر متشابكة ، نرى مثلهـا فى زخرفة بواطن العقود ، ومن ثم اعتقد الأستاذ أنها ترجع الى العصر الطولونى[٢] .

وفى واجهات الأقواس زخارف تحيط بفتحاتها ، ويتصـل بعضها ببعض فوق تيجان العمد التى تحف بأركان الدعائم ؛ فتكوّن طرازا قوامه فرع نباتى يحيط بزخارف نباتية مارّا فوقها تارة وتحتها تارة أخرى ، وبين الفرع الصاعد والفرع النازل ورقة شجر يخرج من أسفلها خطان لولبيان ، ينتهيان بورقة عنب من أعلى ، وعنقود عنب من أسفل . والملاحظ أن ورقة الشجر يكون منشؤها من الجهة السفلى دائمـا ، فهى لا تبدأ إذن عنـد ملتقى الفرعين النباتيين إلا حين تكون

(١) أنظر : من اللوحة رقم ٦٣ الى اللوحة رقم ٧٨ من Creswell : Early Muslim Architecture جـ ١

(٢) راجع : تاريخ ووصف الجامع الطولونى لكوش ، ص ٥٨ و ٥٩ واللوحة رقم ٩ ؛ و The Art of Egypt through the Ages ، ص ٢٦٥ — ٢٦٦

التقاؤهما فى الجهة السفلى[1] . ومهما يكن من شىء ، فان الصناعة الزخرفية فى هذا الطراز (frise) تذكرنا بما نعرفه من الزخارف فى سامرا ؛ فعنقود العنب وورقه ، والخطوط اللوبية على شكل حرف S ، والثقوب المستديرة فى زوايا أوراق الشجر ، كل هذا معروف لنا فى الزخارف العراقية بسامرا .

والطراز الذى يدور تحت السقف قوامه شبه وريقات شجر (folioles) مرسومة بخطين ، وتربطها من أسفل دوائر غير كاملة . وأقطار هذه الوريقات مبينة بحزوز عمودية ، وفى مركز كل من هذه الدوائر غير الكاملة نقطة محزوزة حزا عميقا فى الجص ، كما يوجد نقطتان محزوزتان فى الحافة العليا بين قمتى كل وريقتين . وفى دار الآثار العربية قطعة محفوظة من هذا الطراز الذى نجده أيضا فى زخارف البيوت العراقية فى سامرا .

ويؤكد الدكتور هرتزفلد أن زخرفة هذا الطراز موجودة فى مصر منذ العصور القديمة ، وأنها لم تبرحها قط . ولسنا نرى أن ذلك مانعا من الإطمئنان إلى القول بأن الطولونيين أخذوها فيما نقلوه عن فنون العراق .

والواقع أن الدكتور هرتزفلد كان يلح فى القول بأن الفن الطولونى مأخوذ عما ازدهر فى مصر من الفنون فى العصرين القبطى والفرعونى . وكان إلحاحه هذا فى مقاله الذى أشرنا اليه ، والذى كتبه قبل أن يتاح له أن يكشف أطلال سامرا . ومهما يكن من شىء فانه ليس من الغريب أن

(١) أشار الأستاذ فلورى FLURY الى الشبه الموجود بين هذه الزخارف و بين شريط الزخرفة العلوى فى النموذج المحفوظ بدار الآثار العربية من المحراب الجصى الذى كان موجودا فى ضريح يحيي الشبيهى . قارن : S. FLURY: Ein Stuck-mihrab des IV. (X) Jahrhunderts, Beiträge zur Kunst des Islam, Festschrift Sarre zur Vollendung seines 60 Lebensjahres, Herausgegeben von E. KÜHNEL (Jahrbuch der asistschen Kunst, 1925)، ص ١٠٧ وما بعدها .

ترى فى الزخرفة الطولونية عناصر قديمـة أو قبطية ، إذ لا شك فى أن الفنون القديمة والبيزنطية هى المصدر الذى نقل عنه القبط كثيرا من أصول زخرفتهم كورق الكرم ، والخطوط اللولبيـة ، والخطوط الهندسية المشـبكة (entrelacs) ، وغير ذلك[١] ، بينما تسرّبت هذه الفنون الى الزخارف الإسلامية حيث نجد آثارها واضحة فى زخارف المسجد الأقصى ، وقبة الصخرة ، وقصر المشتى ، وقصير عمرا ، ثم فى أبنية سامرا[٢] .

أما الطراز الذى يحيط بطاقات المسـجد فقوامه زخرفة قديمة عرفها وادى النيل منذ العصر الفرعونى ، وظلت معروفة فيه فى عصر الفاطميين والممـاليك . وهى مكوّنة أيضـا من شـبه وريقات شجر مدببة من أعلاها ، ولهـا قسمان مستديران من أسلفها ، وفى وسطها حز عمودى . وقد كانت هـذه الزخرفة معروفة فى اليونان حيث تظهر على الأوانى الخزفية المتأثرة بالشرق فى صناعتها وظهرت بعد ذلك فى الفنّ البيزنطى ، ثم فى سامرا حيث كانت فيها أقرب الى الطبيعة منها فى الزخارف الطولونية[٣] .

ومهما يكن من شيء فقد استنتج الأستاذ فلورى من تحليله الزخارف الطولونية والعراقية أن مصر رأت فى العصر الطولونى ازدهار جميع الطرز الزخرفية ، التى ظهرت فى سامرّا ، والتى اجتمعت كلها فى بناء واحد هو الجامع الطولونى .

(١) راجع : Strzygowski : Koptische Kunst ؛ و Duthuit : La Sculpture Copte ؛ و Somers Clarke; Christian Antiquities in the Nile Valley ؛ و Kendrick : Catalogue of Textiles from Burying Grounds in Egypt ؛ و O. von Falke : Kunstgeschichte der Seidenweberei ؛ ودليل المتحف القبطى لمرقص سميكة باشا ، جـ ١ ص ٣٤ — ٣٥

(٢) راجع : Hautecœur et Wiet : Les Mosquées ، ص ٢١١ ؛ و H. Terrasse : L'art hispano-mauresque ، ص ٢٠ — ٢٣ ؛ و G. Marçais : Manuel ، جـ ١ ص ٢٨٦ — ٢٨٨ ؛ و Gabriel-Rousseau : L'art décoratif musulman ، ص ١٣ — ٢٢ ؛ و Briggs : Muh. Architecture ، ص ١٧٦ — ١٧٧ ؛ و Creswell : Early Muslim Architecture

(٣) راجع : Hautecoeur et Wiet : Mosquées ، ص ٢١٢

على أن هذه الزخارف النباتية التى ظهرت فى سامرا معروفة لدينا فى أماكن أخرى . فنحن نجد مثلا زخارف الطراز الثالث (طراز A فى التقسيم الجديد) فى جامع نايين، بالقرب من مدينة يزد فى شرق بلاد إيران[١] ، ثم نجدها أيضا فى الدير القبطى المعروف بدير السريانى فى وادى النطرون ، ولعل خير وسيلة لرؤية ما بين هـذه المراكز الثلاثة من قرابة كبيرة هى الامعان فى الصـورة التى جمع فيها الأستاذ فلورى أهم عناصر زخرفتها[٢] .

وليس فى الاستطاعة أن نعرف تمـاما الى أى عصر يرجع جامع نايين ، ولكن أكبر الظن أنه يرجع الى أوائل القرن العاشر الميلادى . أما الزخارف الجصية فى دير السريانى فلا شك أنها متأخرة عن عصر ابن طولون .

وليس بعيد الاحتمال أن يكون عمال وطنيون قد قاموا بزخرفة هذا الدير بعد أن بلغت صناعة الجص شأوا بعيدا فى العصر الطولونى[٣] ؛ ولكننا نعرف أيضا أن عمالا من نصيبين قد اشتغلوا فى الدير المذكور بعد وفاة ابن طولون بخمس سنين[٤] . أما تيجان الأعمـدة التى وصلت الينا من العصر الطولونى فقـد سبقت الاشارة اليهـا حين تحدثنا عن تيجان المسـجد الجامع وذكرنا أنهـا مشتقة من التيجان الكورنثية . ترى فى زخارفها ورقة النبات المسمى شوك اليهود .

وليس خفيا أن المسلمين حين بدأوا فى بناء المساجد واتخاذ الأبنية العامة لم يكن لديهم طراز خاص فى التيجان . فكانوا يستمدون من الكنائس والمعابد القديمة ما يحتاجون اليه من الأعمدة ذات التيجان القديمة .

---

(١) راجـــع : Viollet et Flury: Uu monument des premiers siecles de l'Hégire (Syria 1921). ؛ و A. U. Pope: An Introduction to Persian Art ، ص ١٠ و ٢٩

(٢) راجع : Flury: Die Gipsornamente des Der es Surjani فى مجلة der Islam عددى ٤ و ٦ ولا سيا صحيفة ٢٠٨

(٣) أنظر : Flury: ibid ، ص ٨٦ ؛ و Butler: Islamic Pottery ، ص ١٢٤

(٤) أنظر : Hautecœur et Wiet: Les mosquées ، ص ٢١٠

وعلى كل حال فان تيجان الجامع الطولونى فيها شىء من التنوع . وتلك التى تقوم عليها العقود الصغيرة فيها شبه كبير بتيجان وجدت فى سامرا[١] .

بقى أن نذكر أن فى الزخارف الطولونية جانبا له طابع خاص لا يظهر فيـه أثر الفن العـراقى ظهوره فى سائر فروع الفن الطولونى . تلك هى زخارف بواطن الأقواس؛ فقد كانت هذه البواطن مغطاة كلها بطبقة من الجص عليها زخارف جميلة أصاب أكثرها التلف ، وبقى بعضها تحجبه عن الأعين طبقات من البياض . وقد كان جزء منهـا ظاهرا حين كتب بعض المؤلفين كتبهـم فى أواخر القرن المـاضى ، كما نرى من اللوحات الموجودة فى كتابى كوست (COSTES)[٢] وبريس دافن (PRISSE D'AVENNES)[٣] .

والصناعة الزخرفية فى هذه النقوش قديمة، وموضوعاتها — من خطوط متداخلة (انترلاك) ، وخطوط لولبية ، ولآلئ وأشرطة ، وخطوط منكسرة — كلها معروفة فى الفن البيزنطى ، ومنه تسربت الى الفن القبطى وفنون العراق[٤] .

وقد حلل الأستاذ هوتكير (HAUTECOEUR) ، والأستاذ فييت (WIET) هذه الزخارف تحليلا دقيقا لا نستطيع معه إلا أن نحيل القارئ الى ما كتباه عنها .

وهـذه النقوش تختلف فى كل طاقة عن الأخرى . ولكنها فى كل واحدة تتكون من موضوع زخرفى واحد متكرر تكرارا لا حد له . فهناك الدوائر المتماسة والخطوط المتشابكة ، ومتساويات الأضـــلاع المتداخل بعضها فى بعض . وأكثر هذه الموضوعات الزخرفية معروفة فى الفن العراقى بسامرا؛ ولكنها تبدأ

(١) راجع : HAUTECŒUR ET WIET : ibid ، ص ٢١٥

(٢) أنظر : COSTES : Architecture Arabe من اللوحة الرابعة الى السادسة .

(٣) أنظر : PRISSE D'AVENNES : L'Art Arabe ، لوحتى ١ و ٣

(٤) قارن : RICHMOND : Moslem Architecture ، ص ٩٥ ؛ و M. PÉZARD : La céramique archaïque de l'Islam ، ص ١٦

فى الفن الطولونى تزداد تعقيدا تاركة بينها أقل ما يمكن من الفـراغ . ومهما يكن من شىء فاننا نرى فى الزخارف الطولونية طريقتين ظلّتا عزيزتين على الفنانين المسلمين : أولاهما جعل الموضوعات الزخرفية المتماثلة تتداخل بعضها فى بعض . وثانيتهما وضع الموضوعات الزخرفية المختلفة جنبا لجنب (١) .

وقد أشار الأستاذ هرتزفلد فى مقاله عن الأرابسك بدائرة المعـارف الإسلامية الى الزخارف الطولونية . ولاحظ أننا نشاهد فى النقوش النباتية أن ورقة الشـجر تكفى وحدها لتكوين الزخرفة ، وأن السيقان تكاد تختفى تمـاما فتظهر كل وريقة كأنهـا تنشأ من وريقـة أخرى ، وأن السطح الذى عليـه الزخارف يكون مغطى كله فلا يكاد يظهر من الأرضية شىء وهذا ما يمتاز به الفن الاسلامى من كراهية الفراغ فى الزخرفة (horror vacui) .

"La feuille y suffit presque à elle seule à la décoration. La tige disparaît à peu près complètement, de sorte que chaque feuille naît d'une autre feuille. La surface à orner se trouve totalement recouverte et on ne peut plus rien apercevoir du fond. C'est "l'horror vacui" dans la décoration. Il s'ensuit que le dessin des ornements positifs ne peut être discerné que par quelques lignes négatives, de préférence spiralées, qui séparent les éléments de chaque feuille. Ce que l'ouvrier dessine, taille, peint, c'est plutôt le fond que l'ornement lui-même". (٢)

وإلى هنا انتهينا من الكلام عن الزخارف الجصـية إلا أن هناك زخارف طولونيـة محفورة على الخشب سـوف يأتى الكلام عليها ، وسوف يتاح لنـا أيضا أن نتحدّث عن الدور الصغير الذى لعبته الكتابة فى الزخارف الطولونية .

---

(١) قارن : HAUTECŒUR ET WIET : Les mosquées ، ص ٢١١ ؛ و H. TERRASSE : L'art hispano-mauresque ، ص ٣٤ ؛ و ARNOLD & GROHMANN : The Islamic Book ، ص ٥ — ٦ ؛ و J. COLLIN : La décoration polygonale arabe ؛ و Bourgoin : Le trait des entrelacs ؛ و GABRIEL-ROUSSEAU : L'art décoratif musulman ، ص ١٣ — ٢١

(٢) أنظر : Encyclopédie de l'Islam ، جـ ١ ص ٣٦٩

القسم الثاني

الفنون الفرعيـــة

تمهيد

قال كريستى (A. H. Christie) إن الفن الاسلامى أخذ مسحته الروحية من بلاد العرب ، بينما أنسجته المادية تكوّنت فى بلاد أخرى حيث كان الفن قوة حيوية عظيمة[١] .

Islamic art derived ito spiritual complexion from Arabia; but its material texture was fashioned elsewhere, in lands where art was a vital force.

وليس ممكنا أن نلخص فى أحسن من هذه العبارة خصائص هذا الفن الذى يكاد يكون دوليا بعد أن ورث الفنون الساسانية والبيزنطية .

والواقع أن عرب الجاهلية وصدر الاسلام كانوا قبائل من البدو ولم تكن لهم تقاليد فنية تستحق الذكر . وان تكن قد ازدهرت باليمن فى الجنوب ، وبالحيرة فى الشمال الشرقى ، وباقليم الغساسنة فى الشمال الغربى مراكز للعلم والأدب كان عندها بعض التقاليد الفنية ، فان ما نعرفه عنها ، وما وصل الينا من هذه التقاليد الفنية من القلة بحيث لا نستطيع أن نكوّن عن الفن فى مراكز الحضارة المذكورة فكرة صحيحة[٢] .

ولكن جدير بنا أن لانبالغ فى الاعتقاد بأن العرب لم تكن لهم أى تقاليد فنية ، فالحقيقة كما يقول الأستاذان جلوك (Glück) وديتز (Diez) أن العرب لم يأتوا فارغى الأيدى[٣] .

"Und doch waren die Araber micht ganz mit leeren Händen gekommen"

---

(١) أنظر : The Legacy of Islam ، ص ١٠٨

(٢) قارن : Rathjens und Wisemann: Sudarabien Reise, Band II, Vorislamische Altertumer, Hamburg 1932 ؛ و Schlobies: Hellenistisch - römisch Denkmaler in Südarabien فى مجلة Forschungen und Fortschritte العدد ١٩ ص ٢٤٢ — ٢٤٣ ؛ و Guidi: L'arabie anté-islamique ؛ والفصل الأول من Creswell: Early Muslim Architecture جـ ١ ؛ واقرأ فى كتاب حياة محمد للدكتور محمد حسين هيكل (ص ٨٦ — ٨٧) حكاية اعادة بناء الكعبة واشتراك التاجر الرومى والنجار القبطى فى ذلك .

(٣) أنظر : Glück und Diez: Die Kunst des Islam ، ص ١٤ وما بعدها ؛ وراجع : Handbuch der Altarabischen Altertumskunde (Herausgegeben von Dr. Ditlef Nielsen).

وبالرغم من ذلك فان بلادا عديدة اشتركت فى خلق الفن الاسلامى وفى تطوّره . وأوّل منتجات هذا الفن له علاقات بالمنتجات الفنية فى البلاد التى فتحها العرب ؛ فان هؤلاء فى القرون الأولى بعد الهجرة اعتمدوا كل الاعتماد على الصنّاع والفنانين الوطنيين فى البلاد التى خضعت لهم . والغريب أن التعاون بين الحكام والمحكومين الذى أدّى قبل ذلك الى انحطاط الفن الهللنستى واضمحلاله مهّد الطريق هذه المرة لنشأة فن ذى مستقبل باهر، وحياة طويلة .

أما فى مصر حين فتحها العرب فقد كان الفن القبطى مزدهرا بما فيه من تقاليد بيزنطية وفرعونية وأشورية وفارسية[1] . فنما الفن الاسلامى وتطوّر فى وادى النيل على هذه الأرض من التقاليد القديمة ، وباشتراك العمال الوطنيين . واستمر هذا التعاون بين الفاتحين والمحكومين نحو ثلاثة قرون . ولم يقلل من أهميته قدوم ابن طولون ومعه فريق من الصنّاع والفنانين العراقيين ، فان أثر هؤلاء لم يظهر جليا إلا فى نواح خاصة كالعمارة وزخرفة المبانى ، بينما بقى النسج الميدان الذى أظهر فيه الأقباط مهارتهم الفنية .

وخلاصة القول أن العرب فى مصر لم يستطيعوا الاستغناء عن معونة الأقباط إلا حوالى القرن الرابع الهجرى ، حين عمّ الاسلام مصر ، وبعد أن تتلمذ العرب مدة طويلة فى مدرسة الصنّاع الوطنيين ، تلقوا عنهم فيها اسرار الصناعة ، وأصول المهنة .

---

(١) راجع : Butler: Islamic Pottery ، ص ٢٥ — ٣٢

الفصل الأول

المنســــــــوجات[1]

كانت صناعة النسج زاهرة بمصر فى عهد الفراعنة[2]، ثم تقدمت فى العصر القبطى تقـدما كبيرا متأثرة فى الوقت نفســه بتيارين من المؤثرات البيزنطية والساسانية[3] . أما فى العصر الاســلامى فاننا نلاحظ فى صـــناعة المنسوجات وزخرفتها تطورا منتظما غير بخافى . فبدئ فى الاستغناء شيئا فشيئا عن الرسوم الآدمية والحيوانية التى كانت فى الفن القبطى ، وقوى الميــل الى الزخارف الهندسية ، وبدأت الكتابة تلعب دورا هاما فى صناعة المنسوجات .

والمعروف أنه كان للنسج فى مصر صـناعة أهلية عليهـا رقابة حكومية ، وسوف يأتى الكلام على هذه الصناعة ؛ ولكن كانت هناك فوق ذلك مصانع حكومية تسمى طراز . ووجودها منذ العصر العباسى تؤيده القطع التى وصلت الينا من مصنوعاتها . والظاهر أنه كان هناك نوعان من هذه المصانع الحكومية :

(١) راجع مقالنا عن المنسوجات الاسلامية المصرية فى العدد ١٠٢ من مجلة الرسالة بتاريخ ١٧ يونيه سنة ١٩٣٥

(٢) راجع : G. Jéquier : Histoire de la civilisation égyptienne ، ص ٩ و ١٨٠ و ١٢٥ ؛ و Hall : A General Introductory Guide to the Egyptian Collections in the British Museum ، ص ١٤٩ — ١٥٠ من طبعة سنة ١٩٣٠

(٣) راجع : دليل المتحف القبطى لمرقص سميكة باشا ، جـ ١ ص ١١٧ وما بعدها ؛ و G. Migeon : Les arts du Tissu ، ص ٧ وما بعدها ؛ و A. F. Kendrick : Catalogue of Textiles from Burying Grounds in Egypt (Victoria & Albert Museum) ؛ و Otto von Falke : Kunstgeschichte der Seidenweberei ؛ و Volbach and Kühnel : Late antique, Coptic and Islamic Textiles ؛ و D. M. Gerspach : Les tapisseries coptes ؛ و Anon : Etoffes et tapisseries coptes ؛ و W. F. Volbach : Spätantike und frühmittelalterliche Stoffe الخ .

الأول طراز الخاصة وكان لا يشتغل إلا للخليفة ورجال بلاطه وخاصته . والثانى طراز العامة وكان يتبع أيضا بيت مال الحكومة ؛ ولكنه كان يشتغل لحساب بلاط الخليفة وأفراد الشعب .

ولفظ طراز مشتق من الفارسية . "ترازيدن" و"تراز" بمعنى التطريز وعمل المدبّج (broderie) . ثم أصبح يدل على ملابس الخليفة أو الأمير أو السلطان ورجال الحاشية ، لا سيما اذا كان فيها شيء من التطريز وعليها أشرطه من الكتّابة . واتّسع مدلول هذا اللفظ حتى انتهى فى العربية والفارسية بالدلالة على المصنع والمكان الذى تصنع فيه مثل هذه المنسوجات ، كما استعمل فى أشياء أخرى ليس هنا مجال شرحها .

ولسنا نعرف تماما أين نشأ احتكار الحكومات صناعة النسج ، ولا أين بدأ نظام الطراز على النحو الذى نعرفه فى الفنون الاسلامية ؛ فبعض العلماء يظنه إيرانى الأصل ، ويظنه الآخرون بابليا أشوريا ، ويجزم فريق ثالث بأنه نشأ فى بيزنطة [١] .

ومهما يكن من شيء فقد عرفت مصر الفرعونية الى حدّ ما هذا الاحتكار لصناعة النسج ؛ إذ كان هناك مصنع ملحق بكل معبد . وقد كانت منتجات هذه المصانع مشهورة فى الشرق الأدنى كله ، وكانت تدر على المعابد أرباحا وافرة كان الفراعنة يستولون على جزء منها ويحتفظ الكهنة بما يتبقى [٢] .

(١) راجع مادّة « طراز » التى كتبها الأستاذ GROHMANN فى دائرة المعارف الاسلامية ففيها معلومات جمة عن صناعة النسج الاسلامى فى العصور الوسطى .

(٢) راجع : HALL : ibid ، ص ١٤٨ ؛ و H. KEES : Kulturgeschichte des Alten Orients, Erster Abschnitt (München 1933) ، ص ٧٢ — ٧٤ و ٢٥٥ — ٢٥٦

وعلى كل حال فان نظام الطراز لم يبق وقفا على مصر، إذ أننا نكاد نجده فى كل الأقاليم الاسلامية كسورية والعراق وإيران وآسـيا الصغرى وأسبانيا، وجزيرة صقلية .

وكان طراز الخاصة يشتغل بعمل المنسوجات للخليفة وكبار رجال الدولة . ولسنا نجهل العادة الشرقية القديمة التى كان يتخذها الملوك فى الخلع على رجال حاشيتهم وغيرهم من أفراد الرعية . وقد نمت هذه العادة فى الدول الاسلامية؛ فكان الخلفـاء والأمراء يظهرون رضاهم عن أفراد الرعية بمـا يخلعونه عليهم من حلل الشرف .

وفضلا عن ذلك فقـد كان الخلفاء والأمراء يتبارون فى إرسال الكسوة السـنوية الى الكعبة من المنسوجات النفيسة التى كانت تصـنع عادة فى طراز الخاصة بمصر .

فليس غريبا إذن أن عنى الخلفاء والأمراء بكتابة أسمائهم على هذه الأقمشة النفيسة . وقـد كانت الكتابة على النسيج بلحمة من الذهب أو الفضـة أو الخطوط المتعـددة الألوان . وكان الغرض من هـذه الكتابات على الأقمشة الملكية بيان الأمير الذى عملت باسمه، أو الشخص الذى خلعت عليه، إظهارا لرضاء الأمير، أو علامة على تولى إحدى الوظائف الكبرى فى الدولة .

وقد كانت الكتابات على الطراز تشمل اسم الخليفة وألقابه، وبعض عبارات الأدعية . وكثيرا ما كان يذكر فيها اسم المدينة التى فيها الطراز، واسم الوزير، وصاحب الخراج ، وناظر الطراز.

وفى مجموعة الأقمشة النفيسة بدار الآثار العربيـة قطعة من النسيج وجدت فى الفسطاط باسم الخليفة الأمين وعليها الكتابة الآتية :

"بسم الله بركة من الله لعبد الله الأمين محمد أمير المؤمنين أطال الله بقاءه مما أمر بصنعته فى طراز العامة بمصر على يد الفضل بن الربيع مولى أمير المؤمنين" (أنظر اللوحة رقم ٢٢) .

وتظهر الكتابة على المنسوجات فى القرن الثامن ، ففى دار الآثار العربيـــة قطعة من الكتان الأبيض (أنظر اللوحة رقم ٢١) تشبه كثيرا الأقمشة القبطية، وعليها شريط من زخارف به جامات فيهـا طيور تقليدية ومنسوج على هذه القطعة بالخط الكوفى البسيط سطر بالحرير الأحمر نصه : "هذه العمامة لسمويل ابن موسى عملت فى شهر رجب من الشهور المحمدية من سنة ثمان وثمانين" . كما أن فى متحف فكتوريا وألبرت قطعة عليها "مرون أمير المو ..."[١] وفى اعتقادنا أن المقصود هنا مروان بن محمد آخر خلفاء بنى أمية .

وتشمل مجموعة دار الآثار العربيـة عددا من قطع النسيج بأسمـاء الخلفاء العباسيين والأمراء الطولونيين . والمعروف أن الجزية التى كانت ترسلها مصر الى بلاط الخليفة العباسى ، ثم الهدايا التى أرسلها أحمد بن طولون الى الخليفة المعتمد، والتى أرسلها خمارويه من بعده الى الخليفة المعتضد ـ كان فيها شىء كثير من الأقمشة الثمينة والمنسوجات النفيسة[٢] . ومن هـذه القطع واحدة باسم

(١) أنظر : A. F. KENDRICK: Catalogue of Muhammadan Textiles of the Medieval Period. ، ص ٣٤ — ٣٥

(٢) أنظر تاريخ الطبرى جـ ٣ ص ٢١٣٣ ؛ وابن الأثير جـ ٧ ص ١٦٤ ؛ و ZAKY M. HASSAN: Les Tulunides ، ص ١١٨

الخليفة المعتمد تاريخها سنة ٢٨٧ هـ (٨٩١ م) وتشبه كل الشبه قطعة أخرى باسم المعتمد أيضا وجدتها البعثة الألمانية فى سامرا . وهى محفوظة الآن بالقسم الإسلامى من متاحف برلين[١] .

وقد أحصى الأستاذ ڤييت ما نعرفه فى المتاحف والمجموعات الأثرية من قطع المنسوجات التى عليها أسماء الخلفاء العباسيين، فوجد أن هناك واحدة باسم هارون الرشيد ، وواحدة باسم الأمين ، واثنتين باسم المأمون ، وواحدة باسم الواثق ، واثنتين باسم المتوكل ، واثنتين باسم المستعين ، وواحدة باسم المهتدى، وتسع عشرة قطعة باسم المعتمد، واحدى وعشرين للمعتضد، وخمس عشرة للمكتفى ... الخ[٢] .

وفى دار الآثار العربية قطعة باسم الخليفة المكتفى بالله والأمير الطولونى هرون بن خمارويه، تاريخها سنة ٢٩١ هـ (٩٠٤ م) ، وهى السنة السابقة لسقوط الدولة الطولونية ، وهناك قطعتان من السنة عينها : الأولى فى مجموعة تانو (Tano)[٣] ، والثانية فى مجموعة تريفون كلمكريان[٤] (Trifon Kalamkriyan) .

أما الصناعة الأهلية فكانت تسير جنبا الى جنب مع الطراز الحكومى ، وكانت عليها رقابة شديدة ، وضرائب فادحة، وكانت الأقمشة تختم بالخاتم الرسمى، والتجار تعينهم الحكومة ، وكان عليهم تقييد ما يبيعونه فى سجلات رسمية .

---

(١) أنظر : Sarre: Die Ausstellung der Ergebnisse der Ausgrabungen von Samarra in Kaiser Friedrich Museum فى عدد مايو ويونيه من مجلة متاحف برلين Berliner Museen سنة ١٩٢٥ ص ٦٠

(٢) راجع : G. Wiet: L'exposition persane de 1931 ، ص ٤ — ٥ .

(٣) أنظر : Répertoire chronologique d'épigraphie arabe ، جـ ٣ رقم ٨٤٨ أ

(٤) أنظر : ibid رقم ٨٤٨ ب

وكان حزم الأقمشة وربطها وشحنها يقوم به عمال حكوميون ، ويتناول كل منهم ضريبة معينة [١] .

وقد لوحظ أن المراكز الرئيسية لصناعة النسج فى مصر كانت فى أكثر الأحيان الجهات التى يكثر فيها السكان الأقباط .

على أن النساجين القبط احتفظوا فى العصر الاسلامى بكثير من الموضوعات الزخرفية الساسانية التى وصلت اليهم عن طريق بيزنطة ، مثل الدوائر المتماسة والحيوانات المتقابلة أو التى يولى كل منها ظهره للآخر وبينهما شجرة الحياة الإيرانية المقدّسة .

وكانت فى صناعة النسج بمصر مرحلة انتقال بين العصر القبطى البحت ، والعصر الإسلامى البحت ترى فيها زخارف من طيور متقابلة ، وجامات بيضية الشكل فيها حيوانات صغيرة أو طيور [٢] .

وفى العصر الطولونى كانت التقاليد الزخرفية القديمة والقبطية لا تزال تسود صناعة النسج ، على أن هناك بعض قطع من النسيج عليها زخارف طولونية أو عراقية ظاهرة ، على النحو الذى درسناه فى الكلام عن زخرفة المبانى ، أو الذى سندرسه عند دراسة الحفر على الخشب . وفى دار الآثار العربية قطع عديدة أغلبها سميك ومنسوج فيه رسوم طولونية المسحة [٣] .

(١) راجع : ALY BEY BAHGAT : Les manufactures d'étoffes en Egypte au Moyen Age فى مجلة المعهد المصرى بتاريخ ٦ أبريل سنة ١٩٠٣ ؛ و BECKER : Islamstudien ، ص ١٨٤ ؛ و WIET : Précis de l'histoire d'Egypte ، جـ ٢ ص ٢١١

(٢) قارن دليل المتحف القبطى لمرقص سميكة باشا جـ ١ ص ١١٩

(٣) أنظر اللوحة رقم ٢٣ وقارن : Musée des Gobelins, Exposition des Tapisseries et Tissus du Musée Arabe du Caire (du VIIe au XVIIe siècle) رقم ٥٦ و ٥٨ واللوحة رقم ١ ورقم ٥

وقد كتب الدكتور كونل (KÜHNEL) عن قطعتين طولونيتين محفوظتين بالقسم الاسلامى من متاحف برلين ؛ فى الأولى زخرفة من نوع الطراز الأول من زخارف سامرا (طراز C, D) ، وتذكرنا بالزخارف الجصية فى المنزل الطولونى الذى كشف فى حفريات دار الآثار العربية (١) . وليست هذه القطعة فى حالة جيدة من الحفظ ؛ فان زخرفتها قد سقطت فى بعض أجزائها ؛ ولكن من حسن الحظ أن فى متحف ليبزج قطعة أخرى من القماش نفسه ، زخرفتها أحسن حفظا ، وأكثر ظهورا .

وأما القطعة الأخرى التى نشرها الدكتور كونل (KÜHNEL) فزخرفتها غير ظاهر فيها المسحة الطولونية .

ولنذكر فى هذه المناسبة أن الدكتور كونل يشك فى أن المصانع المصرية اشتغلت قبل عصر المماليك بنسج حرير صاف . ويعتقد أن الحرير لم يلعب الدور الكبير إلا فى عصر المماليك أنفسهم .

"Ob reine Seidenstoffe in derselben Periode (abbasside-fatimide) in den ägyptischen ateliers überhaupt hergestelt wurden, muss noch sehr fraglich bleiben; Jedenfalls besitzen wir dafür kein sicheres Dokument. Erst in der Mamlukenzeit spielen sie ihre entscheidende Rolle in der Textilindustrie des islamischen Ägypten" (٢).

وكان القطن والكتان ينسجان فى البلاد المصرية المختلفة، ولا سيما فى الدلتا بتنيس والاسكندرية وشطا ودمياط ودبيق والفرما، كما اشتهرت أيضا بنسيجهما مدينة البهنسا .

(١) راجع : KÜHNEL: Islamische Stoffe aus Ägyptischen Gräbern ، ص ١٧ — ١٨

(٢) أنظر : KÜHNEL: Zur Tiraz-Epigraphik der Abbassiden und Fatimiden (Aus fünf Jahrtausenden morgenländischer Kultur, Festschrift Max Freiherrn von Oppenheim) ، ص ٥٩

أما الأقمشــة الحريرية فكانت تصنع فى الاسكندرية وفى دبيق [١] . وكانت هناك أيضا مصانع للنسج فى مدينتى اخميم وأسيوط اللتين كانتا مركزين هامين لصناعة النسج فى العصر القبطى، وكانتا تصدران الى بيزنطة والى بابوات روما كثيرا من الأقمشة النفيسة، التى كان يوهب جزء كبير منها الى الـكنائس المسيحية [٢] .

ومهما يكن من شىء فان فن النسج لم يطبع فى مصر بطابع إسلامى ظاهر إلا ابتداء من العصر الفاطمى (٩٦٩ — ١١٧١) . وكان العرب منذ الفتح يميلون الى العناصر الهندسية والنباتية فى زخرفتهم . ولم يكن من الصعب إرضاؤهم فى مصر وسورية ، حيث غلبت الثقافة الهللنستية والتقاليد البيزنطية التى لم تكن الزخرفة الحيوانية شائعة فيها شيوعها فى فارس .

وعلى كل حال فان فى المتاحف الـكبيرة والمجموعات الأثرية فى مصر وفى البلدان الأجنبية قطعا عديدة ترجع زخرفتها الى عصر الانتقال من الطراز القبطى إلى الطراز الفاطمى ، ويصعب فى بعض الأحيان تمييزها من القطع القبطية ، بينما ينـدر وجود القطع التى عليها زخارف طولونية بحتة تجعل من اليقين نسبتها الى العصر الطولونى .

---

(١) راجع : Aly Bey Bahgat: Les manufactures d'Etoffes en Egypte au Moyen Age ، ص ٤ — ٥

(٢) راجع : von Falke: Kunstgeschichte der Seidenweberei ، جـ ١ ص ٤٣ — ٥١ ؛ و E. Flemming: Textile Kunste ، ص ٤٩ — ٥٣

الفصل الثانى

الحفـــــر على الخشب

كانت مصر ولا تزال فقيرة فى الخشب ، فان ما يوجد بها من الشجر لايستخدم خشبه إلا لأعمال النجارة البسيطة ، ومثل ذلك شجر السنط والجميز والزيتون والنبق والسرو .

وبدأت الحكومة منذ قيام الدولة الفاطمية فى زرع الأشجار والعناية بالغابات . واذا كان الغرض الأساسى من هذه العناية إنما كان استخراج الخشب اللازم لعمل مراكب الأسطول فان جزءا كبيرا من الخشب المنتج استعمل فى الأبنية والأثاث[1] .

وعلى كل حال فقد كان استعمال الخشب ذائعا فى مصر الذيوع كله ، ولا سيما أن جفاف الجو كان يساعد على حفظه فى حالة جيدة . ومن ثم عمل التجار على استيراده من الأقطار المجاورة فكانوا يجلبون خشب الأرز والصنوبر من تركيا وسورية ، والآبنوس من السودان ، والتك من بلاد الهند . فضلا عن أن جنوب أوربا كان مصدرا كبيرا من المصادر التى استمدت منها مصر حاجتها من الخشب[2] . واذا صح ما ذكره المقريزى تبين أنه كان للخشب أسواق هامة فى الفسطاط منذ العصر الطولونى[3] .

---

(١) راجع : Aly bey Bahgat : Les forêts en Egypte بمجلة المعهد المصرى سنة ١٩٠٠

(٢) أنظر : Heyd : Histoire du Commerce du Levant

(٣) الخطط ، جـ ١ ص ٢٣٢ — ٢٣٣

وليس غريبا إذاً أن عنى المصريون باتقان صناعة النجارة ولا سيما بعد أن مارسوها قرونا طويلة . فتاريخ مزاولتهم إياها يرجع الى عهد أجدادهم المصريين القدماء الذين برعوا فيها براعة يشهد بها ما نراه من تماثيلهم الخشبية النادرة كتمثال شيخ البلد بالمتحف المصرى وكغيره من التماثيل .

وقد ورث الأقباط أسرار هذه الصناعة . ولعبت الأخشاب ذات الزخارف المحفورة دورا كبيرا فى أثاث الكنائس والأبنية القبطية وزخرفتها[1] .

ولم يستعمل المسلمون الخشب فى مساجدهم بهذه الدرجة من الكثرة، إذ لم يكونوا فى حاجة الى مذبح أو مقاعد أو غير ذلك من أثاث الكنائس . فلم يستعملوا الخشب إلا فى السقوف والأبواب والمنابر والدكك ، وفى عمل أشرطة الكتابة التاريخية أو الزخرفية ، أو فى ربط القوائم والأعمدة بعضها ببعض، وفى صناعة القباب أو تقويتها .

واستعمل الخشب أحيانا فى صناعة محاريب منقولة ، كالمحاريب الثلاثة المحفوظة بدار الآثار العربية ، والواردة اليها من مساجد الأزهر والسيدة رقية والسيدة نفيسة .

وقد وصلت الينا قطع كثيرة من الخشب ذى الزخارف أصلها من الأبنية أو قطع الأثاث . وأقدم هذه القطع يرجع الى القرن الثامن والتاسع الميلادى . وقد وجد فى القرافة القديمة بالفسطاط حيث كان يستعمل — بعد كسره من الأبنية والآثاث — لمنع انهيار الأتربة فى المدافن .

(١) أنظر : دليل المتحف القبطى لمرقس سميكة باشا ؛ ص ١٤٥ وما بعدها .

وطبيعى أن نشاهد التقاليد القبطية فى صناعة هـذه الأخشاب تتطوّر شيئا فشيئا لتصبح صناعة إسلامية حقة، فانه لمـا كان العرب الفاتحون لا تقاليد فنية عندهم، ولم يكن منهم الفنّانون الذين ينافسون الصـنّاع الوطنيين أو يقضون عليهم فقـد كانوا من الحكمة والكياسة بحيث أقبلوا على استخدامهم غير عابئين ببقائهم على الدين المسيحى أو باعتناقهم الاسلام .

وقـد وصل الينا من عصر الانتقال (من القرن السابع الى التاسع) قطع زخرفتها مكوّنة من أوراق وعناقيـد عنب وغير ذلك من النقوش العزيزة على الفن الهللينستى ، وفنون الشرق المسيحى [1] . وفى دار الآثار العربيـة قطع من هـذا العصر كتب الأستاذ (Pauty) عن بعضها [2] .

وترى فى زخارف هذه القطع فروع العنب وعناقيده . وفى القسم الاسلامى من متاحف برلين قطعة من هذا النوع عليها رسوم دقيقة [3] .

وتظهر الكتّاب الكوفية فى هذا العصر، ولـكن حروفها لا تصل فيـه الى ما وصلت اليه بعد ذلك من أشكال زخرفية جميلة [4] .

ومهما يكن من شيء فان تطوّر الطـراز القبطى فى صـناعة الخشب الى الطراز الاسـلامى البحت يقف فى العصر الطولونى غير قادر على مقاومة تيار

(١) قارن : Dimand : An Arabic Wood-carving of the Eighth Century فى كراسات متحف المتروبوليتان (نوفبر سنة ١٩٣١) ص ٢٧٢ — ٢٧٣

(٢) راجع : Pauty : Catalogue Général du Musée Arabe, Les bois sculptés

(٣) قارن : R. Ettinghausen : Ägyptische Holzschnitzereien aus Islamischer Zeit فى مجلة متاحف برلين Berliner Museum سنة ١٩٣٣ ص ١٨

(٤) راجـــع : Jean-David Weill : Catalogue Général du Musée Arabe, Les bois à épigraphes لوحة رقم ١ و ٢

أسيوى جارف ؛ ولا غرو فان الطولونيين قد تأثروا بسامرا وبالفن العراقى فى هذا الميدان ، كما تأثروا بهما فى العمارة وفى زخرفة المبانى .

وتملك دار الآثار العربيـة وبعض المتاحف والمجموعات الأثرية المصرية والأجنبية تربيعات من الخشب الطولونى مصدرها إما المسجد الجامع أو القصور والأبنيـة الطولونية . ومن السهل تمييزها لأن ما عليها من زخرفة محفورة بعمق فى الخشب تذكرنا بزخارف الطراز الأول من سامرا (أنظر اللوحات رقم ٣١ — ٣٣) .

والأخشاب الطولونية تمثل طراز الحفر منحرف الجوانب، وتظهر فيها الصناعة الطولونية التى تخلق زخرفة من بضعة فروع وخطوط حلزونية تغطى الأرضية كلها ، ويتجلى فيها الأبداع والبراعة النادرة[١] . وقد يغطى التربيعة من الخشب الطولونى رسم تخطيطى ، أو آخر موضوعاته نباتية تحيط به أشرطة من أقراص صغيره محفورة ، أو فروع مستديرة ، أو مربعات ، أو أشكال مستطيلة .

وفى متحف اللوفر بباريس قطعة من تربيعة من الخشب يرجع عهدها الى العصر الطولونى . وتمثل زخرفتها طائرا تقليديا ، جناحاه وساقاه على شكل فروع نباتية ونقوش حلزونية الشكل[٢] ، كما أن فى دار الآثار العربية قطعة تمثل زخرفتها عصفورين متقابلين[٣] (أنظر اللوحة رقم ٣٢) .

(١) راجع : ARNOLD & GROHMANN: The Islamic Book ، ص ٦ و ١٧ و ١١٢

(٢) أنظر : MIGEON: Manuel ، جـ ١ شكل ١٠٦ وص ٢٨٨ — ٢٨٩ ؛ و STRZYGOWSKI: Altai-Iran und Völkerwanderung ، ص ٩٠ شكل ٨٦

(٣) وجد الأستاذ ديتز ERNST DIEZ فى مسجد بجزيرة البحرين أعمدة خشبية عليها زخارف من نوع الزخارف الطولونية وطرازى جـ (C) و د (D) من زخارف سامرا ؛ أنظر مقاله : Eine Schiitische Moschee-Ruine auf der Insel Bahrein, Beiträge zur Kunst des Islam (Festschrift Sarre, Jahrbuch der Asiatischen Kunst 1925) ص ١٠٤ و ١٠٥ وأشكال ٦ ، ٧ ، ٨

على أن فى الأخشاب الطولونيــة أحيانا تقاليد قبطيــة ظاهرة ممـا يثبت شيئا من المواصلة والمداومة فى الفن المصرى، دون إنكار التأثير العراقى الكبير الذى يميز هذا الفن فى خلال العصر الطولونى .

وتقودنا الى هذه النتيجة أيضا التماثيل الخشبية التى اتخذها خمارويه ، والتى لا نعرف عنهـا إلا ما ذكره المقـريزى عن وصف " بيت الذهب " من أن خمارويه « جعل فيــه على مقــدار قامة ونصف صنورا فى حيطانه بارزة من خشب معمول على صورته وصـــور حظاياه والمغنيات اللاتى يغنينــه بأحسن تصوير وأبهج تزويق »[1] .

ولكن عبارة المقريزى لا توضح هل كانت هـذه التماثيل بارزة كلها ويمكن فصلها عن الجدران ، أو كانت منقوشة عليها بالبارز وتكون جزءا لا يتجزأ منها . ولكن الفرض الأول أكثر احتمالا ، لأن المقريزى يضيف على عبارته سالفــة الذكر أن خمارويه « جعل على رؤوس هـذه التماثيل الأكاليل من الذهب الخالص الأبريز الرزين والكوادن المرصعة بأصناف الجواهر وفى آذانها الأجراس الثقال الوزن المحكمة الصنعة وهى مسمرة فى الحيطان ولونت أجسامها بأصناف أشباه الثيــاب » .

وليس مستحيلا أن تكون هـــذه التماثيل منقولة عن تمــاثيل أخرى تحدثنا المصادر التاريخية عن وجودها فى سامرا[2] ، ولكننا نظن أننا لسنا فى حاجة الى أن نذهب الى هذا الحـــد ، بينما نستطيع أن نرى النماذج التى يصح أن

(١) خطط المقريزى جـ ١ ص ٣١٦ . قارن : ARNOLD : Painting in Islam ، ص ٢٤

(٢) قارن : WIET : Précis de l'histoire d'Egypte ، جـ ٢ ص ١٦٢

تكون هذه التماثيل قد أخذت عنها فى مصر الفرعونية أو القبطية ، ويكفى لترجيح هذا الرأى مشاهدة ما فى المتاحف من تماثيل مصرية قديمة من الخشب المنقوش[١] .

وفضلا عن ذلك فقد كان فى مصر الاسلامية تماثيل قبل إنشاء سامرا ، أو على الأقل قبل قدوم ابن طولون واليا عليها[٢] .

ومهما يكن من شىء فانه من الخطأ أن نظن أن كنوز مصر الفرعونية كانت مجهولة فى العصور الوسطى . ففى اعتقادنا أن أكثر أحاديث الكنوز التى ترد فى كتب التاريخ والأدب عن مصر قد تكون اكتشافات أثرية .

بقى علينا أن نشير الى الأخشاب الطولونية ذات الكتابات ، فان للجامع الطولونى طراز من الخشب تحت السقف بأعلى الجدران ، عليه كتابة من آيات قرآنية حروفها من الكوفى البسيط المعاصر لبناء الجامع . وقد نقشت هذه الحروف بارزة فى الألواح الخشبية ، وليست قطعا منفصلة ومسمرة فى الخشب كما ظن كوربت بك[٣] . وقد زعموا طويلا أن القرآن كله كان مكتوبا فى الأزار ولكن كوربت بك نفى احتمال ذلك مثبتا من عدد حروف القرآن وطول الأزار أن هذا لا يمكن أن يسع أكثر من $\frac{1}{17}$ من القرآن الكريم[٤] .

(١) قارن : H. FECHHEIMER : Die Plastik der Ägypter ، ص ٢٦ ؛ و The Art of Egypt through the Ages edited by Sir Dension Ross. ، ص ١١١ شكل ٢ وص ١٣٧ شكل ٢ وص ١٣٨ شكل ١ ؛ و BUTLER : Islamic Pottery ، ص ٢٤

(٢) راجع : IBN SA'ID : Fragmente aus dem Mugrib (éd. Vollers) ، ص ٣٨

(٣) أنظر : CORBETT BEY : Life and Works of Ahmad Ibn Tulun فى مجلة الجمعية الملكية الاسيوية (Journal of the Royal Asiatic Society) سنة ١٨٩١ ص ٥٢٧ ؛ وقارن : HERZ BEY : Catalogue Raisonné du Musée Arabe الطبعة الثانية ص ٦٦ ؛ و G. MIGEON : Manuel جـ ١ ص ٢٨٦

(٤) أنظر : تاريخ ووصف الجامع الطولونى لعكوش ص ٥٠

وكتابات الجامع الطولونى ليس فيها عناصر زخرفية فهى نموذج مما كان عليه الخط الكوفى قبل تطوّره. والمعروف أن الحروف الكوفية لم يكن لها فى القرن التاسع الميلادى المسحة الزخرفية التى اكتسبتها فى العصور التالية؛ فانها كانت لاتزال الحروف المربعة ذات الزوايا، بالرغم من أن الكوفى المشجر ثابت وجوده فى النصف الثانى من القرن الثالث الهجرى، كما يتبين من شاهد قبر محفوظ بدار الآثار العربية وتاريخه ٢٤٣ هجرية (٨٥٧ م)[١]. وفضلا عن ذلك فقد لاحظ فلورى (S. Flury) إستعداد الحروف للتحوّل الى زخرفة فى كتابة صغيرة تحيط بأحد الشبابيك الجصية المخرّمة الموجودة فى الجامع الطولونى[٢].

وإننا فى هذه المناسبة نشير بكلمة موجزة الى تطوّر الخط العربى.

فى القرن الأوّل الهجرى استعمل فى الكتابة على المبانى والأحجار والنقود خط مربع ذو زوايا نسب الى مدينة الكوفة، التى كانت مركزا هاما للحياة العقلية قبل بناء بغداد. بينما استعمل الخط المستدير فى الكتابة على الرق. ولعل وجود الزوايا فى حروف الخط الكوفى وغيابها فى الخط المستدير راجع الى طبيعة المواد التى اصطلح على أن يستعمل فيها كل منهما؛ ولكن من المحتمل جدا أن يكون القوم أرادوا أن يجعلوا الكوفى خطا رسميا له المقام الأوّل، كما يظهر من استعمالهم إياه فى كتابة القرآن الكريم حتى على الرق وعلى الورق بعد انتشار صناعته فى الممالك الإسلامية.

وفى القرن الثانى للهجرة يزداد الفرق بين الخطّين، وتظهر خصائص كل منهما واضحة جلية. وفى آخر هذا القرن تظهر صناعة الورق، ولكنها لا تنتشر

(١) أنظر: اللوحة رقم ٢٠

(٢) راجع: مقال الأستاذ Flury فى مجلة Syria سنة ١٩٢١ ص ٢٣٣

فى العالم الإسلامى إلا ببطء، حتى أنها لا تصل الى مصر قبل منتصف القرن الثالث الهجرى .

ومهما يكن من شىء فان الكتابة المستديرة على الرق والبردى والورق أخذت تتطور فى العصور التالية حتى وصلت من الإبداع ومن الأهمية الى الدرجة التى بلغتها الآن، حيث تعرف بالخط النسخى .

أما الكتابة الكوفية فقد سلكت طريقا سار بها الى أناقة زخرفية فائقة بما زينت به سيقان حروفها من رسوم نباتية، ونقوش هندسية؛ ولكن شكل هذه الحروف مالبث أن بدأ فى الاضمحلال والفساد، حتى اختفت فى القرن السابع (الثالث عشر الميلادى) .

ولكنها كانت لا تزال فى القرن الثالث خالية من أىّ مسحة زخرفية ظاهرة . وكان طبيعيا أن تتطور لعلاج عيوبها، والخضوع لقواعد الزخرفة الاسلامية التى تتطلب تقسيما متساويا للرسوم والنقوش على الأرضية المراد زخرفتها . فبدأ الخطاطون يملأون بالفروع النباتية المنطقة العليا من الكتابة، كما يظهر فى اللوح التذكارى بالجامع الطولونى، وفى شواهد القبور التى ترجع الى هذا العصر (١) .

وفى القرن الرابع الهجرى ولا سيما منذ اعتلى الفاطميون عرش مصر زاد الميل الى زخرفة الخط الكوفى، وتزيين سيقان الحروف برسوم وريقات شجر، وبلغ هذا الميل أقصاه فى آخر القرن الرابع وفى القرن الخامس .

(١) أنظر اللوحتين رقمى ١٠ و ٢٠

ولكن بدأت حركة فى القرن السادس ترمى إلى استعمال الكتابة المستديرة فى نقوش الأبنية . وكان حكم الأيوبيين (١١٦٨ — ١٢٥٠ م) إيذانا بانتصار الخط النسخى[١] .

بقى علينا قبل أن نختم الكلام على الخشب الطولونى أن نشير الى الأثر الذى كان لصناعته على الأخشاب الفاطمية فى القرن التالى[٢] ، كما يتبين من باب جامع الحاكم ، حيث أكثر التربيعات الخشبية تزينها زخارف نباتية عميقة الحفر وظاهر فيها تأثير الصناعة الطولونية[٣] .

---

(١) راجع : دائرة المعارف الاسلامية ، جـ ١ ص ٣٨٧ — ٣٩٩ من النسخة الفرنسية وما تشير اليه من مراجع يحسن أن تضاف اليها المؤلفات الحديثة لفلورى FLURY وجورج مارسيه G. MARÇAIS وليفى بروفنسال LÉVI-PROVENÇAL وراجع أيضا كتاب انتشار الخط العربى لعبد الفتاح عبادة ؛ ثم ما ذكره الدكتور KÜHNEL فى مقاله عن مراجع الفنون الاسلامية Kritische Bibliographie ص ١٤٥ وما بعدها .

(٢) أنظر : KÜHNEL : Die islamische Kunst ، ص ٤٠٦ وما بعدها ؛ و GLÜCK UND DIEZ : Die Kunst des Islam ، ص ٢٧

(٣) أنظر : PAUTY : ibid ، اللوحات رقم ٢٣ — ٢٥ وص ٣٠ — ٣١

الفصل الثالث

الخـــــــزف

لا تزال دراسة الخزف الاسلامى صعبة بما فيها من مسائل غامضة ، وأخرى كثر حولها الجدل والخلاف مما لا نريد أن نعرض له هنا، فان أصول هذه الصناعة والتأثيرات المختلفة التى لعبت فى تطورها دورا هاما ولا سيما التأثير الساسانى، وتأثير الشرق الأقصى، وكذلك موطن البريق اللامع المعدنى (lustre) وأسرار صناعته ، كل ذلك درسه مؤرّخو الفنون كل على مذهبه . فنحن نريد الآن أن نقتصر على مصر حيث كانت لحفائر دار الآثار العربية فى الفسطاط نتائج باهرة نشرها المرحوم على بك بهجت والأستاذ فليكس ماسول (Felix Massoul) فى مؤلف عنوانه (La Céramique Musulmane de l'Egypte) يعتبر — بالرغم مما فيه من أخطاء — مجموعة نفيسة من الوثائق الدراسية .

وقد وصف لنا بهجت بك وزميله فى كتابهما هذا نوعا من الخزف أرجعاه الى ما قبل العصر الطولونى . على أن المسحة الأوّلية فى هذا الخزف ، والأشكال غير الأنيقة التى تخذها مصنوعاته ثم بريقه المعدنى غير الواضح — كل هذا يؤيد الذين يزعمون أن الفسطاط لم تكن لها صناعة خزفية حقة قبل العصر الطولونى[1] .

---

(١) قارن : M. Pézard : La céramique archäique de l'Islam ، ص ٤٤ ؛ و Migeon : Manuel ، جـ ٢ ص ١٧٢

وليس هناك من شك فى أن الخزف المصرى فى العصر القبطى كان أقل جودة من الخزف الاسـلامى . ولن نبلغ من التعصب لمصر الى أن نوافق الأستاذ بتـــلر (Butler) فيما ذهب اليـه من أن صناعة الخزف ذى البريق المعدنى (lustre) كان مهدها ضفاف النيل حيث نشأت ، ثم نمت وترعرعت فى العصر الاسلامى .

وقد عقد الأستاذ بتلر فصلا شيقا من كتابه "الخزف الاسلامى" (Islamic Pottery) للكلام عن حالة الفنون المصرية حين فتح العـرب مصر فى القرن السابع ، وذهب الى أن هذه الفنون كانت لا تزال حية فى آخر العهد الرومانى، وأن العرب أخذوا كثيرا من تقاليدها . وختم بتلر الفصل المذكور بالعبارة الآتية (١) :

"Enough has been said to refute the general theory that towards the end of the Roman dominion the fine arts in Egypt were utterly decated or dead. It has been shown, on the contrary, that as a whole they preserved much of their ancient vitality and several instances have been given of art in various forms transmitted in full vigour from the Roman to the Arab epoch".

بيد أنه لا يسعنا إلا أن نلاحظ ضـعف حججه كلما تحدث عن الخزف فى الفصل المشار اليه وترك بقية الفنون الفرعية الأخرى كالزجاج والنسج .

ومهما يكن من شىء فاننا لا نملك أى دليل على وجود خزف ذى بريق معدنى فى الفســطاط قبل القرن التاسع ، ولا سيما قبل العصر الطولونى فى نهاية هذا القرن . وليست هناك أى قطعة أثرية تثبت يقينا أن ذلك البريق المعدنى كان معروفا قبل الاسلام (٢) .

(١) أنظر : Butler : Islamic Pottery ، ص ٣٣

(٢) أنظر : Hobson : A Guide to the Islamic Pottery of the Near East ، ص XV ؛ و C. J. Lamm : Mittelalterliche Gläser ، ص ١١١

ويمتاز نوع الخزف الذى ينسبه الى العهد الطولونى على بك بهجت والمسيو ماسول فى كتابهما سالف الذكر بأنه أرق طينة من النوع الذى ينسبانه إلى ما قبل العصر الطولونى ، كما يمتاز بزخارفه ذات البريق المعدنى ذى اللون الأصفر أو الزيتونى على أرضية بيضاء أو "كريم" .

ولكن تلك المميزات نفسها هى مميزات خزف عثر عليه فى سامرّا وفى الرى، وفى سوزا (SUSE) ، وفى قلعة بنى حمّاد[(١)] ، وفى مدينة الزهراء[(٢)] . وقد يظهر كل ذلك غريبا فى بادئ الأمر ، ولكنا قد نستطيع تحديد العلاقات بين هذه المراكز الصناعية المختلفة .

أما سامرا فقد كانت كما رأينا عاصمة للخلافة العباسية من سنة ٨٣٦ الى سنة ٨٨٣، ويرى الدكتور زرّة (DR. SARRE) ، والدكتور كونل (DR. KÜHNEL) أن صناعة الخزف ذى البريق المعدنى نشأت فى العراق . وذهب زرّة الى أن ذلك كان فى سامرا نفسها . ولكن كونل لاحظ أننا لم نجد فى أطلال سامرا بقايا أفران من خزف أو قطعا أصابها التلف فى الأفران ، فضلا عن أنه يوجد بين هذا النوع من الخزف الذى ينسب الى سامرا قطع يرجع تاريخها الى ما بعد تخريب هذه العاصمة . ومن ثم ذهب كونل إلى أن بغداد كانت موطن

(١) راجع : G. MARÇAIS : Les poteries et faïences de la qal'a des Beni Hammad

(٢) راجع : MIGEON : Manuel ، جـ ٢ ص ١٦٩ – ١٧٦ و ١٨٣ ؛ و G. MARÇAIS : Manuel ، جـ ١ ص ٢٥٧ و ٢٨٩ ؛ و R. KOECHLIN : A propos de la céramique de Samarra فى مجلة Syria سنة ١٩٢٦ جـ ٣ ص ٢٣٨ ؛ و WIET : L'Exposition d'Art Persan à Londres ، فى مجلة Syria سنة ١٩٣٢ ص ٨٤ وما بعدها ؛ و ALY BEY BAHGAT ET F. MASSOUL : ibid ، ص ٤٧ ؛ و R. VELAZQUEZ BOSCO : Medina Azzahra y Alamiriya (Madrid 1912) ؛ و R. VELAZQUEZ Bosco : Excavaciones en Medina Azzahra (Madrid 1924) ؛ و F. SARRE : Die Kermik von Samarra

هذه الصناعة ، ولا سيما أن المصادر التاريخية كثيرا ما تحدّث عن مدينة المنصور كمركز هام لصناعة الخزف والفخار[1] .

ولاحظ كونل أيضا أن هناك بين ما نجده فى الفسطاط من أنواع الخزف العـــديدة قطعا لا شـك فى تبعيتها للنوع الذى ينسب الى سامرا . واستنبط من ذلك أنها لابد أن تكون قـد استوردت من العراق، بينما نجد فى أطلال الفســطاط قطعا أخرى ذات بريق معدنى أكثرها ذو لون واحد وتمتـاز بطينتها التى تميـل الى الاحمرار، وبمينائها الرقيقة . وأما زخرفتها فمأخوذة عن زخارف القطع الواردة من العراق[2] .

"Unter den Tausenden von Lüster-Scherben, die in den Schutthügeln von Alt-Cairo zutage kamen, sondert sich der Samarra-Typus ohne Weiteres ab, wenigstens für den, der für keramische Eigenart überhaupt Verständnis besitzt. Es gibt keine nachweislich ägyptische Ware, die auch nur annährend denselben Ton uud dieselben Glasuren zeigt, so dass auch hier Import vorliegen muss. Aber die Situation ist insofern von der in Persien verschieden, als hier sogleich eine heimische Fabrikation einsetzt, die die landfremde Fayence bald verdrängt. Wir begegnen unter den einwandfrei ägyptischen, stets einfarbig lüstrierten Fragmenten, die einen rötlichen Scherben und an den Aussenseiten der Gefässe eine auffallend dünn gestrichene Glasur zeigen, solchen, die in ihren Motiven unzweifelhaft der importierten Gattung nachgeahmt und allerfrühestens in IX Jahrh. entstanden sind."

(١) راجع : KÜHNEL : Die Abbassiden Lusterfayencen فى مجلة Ars Islamica ، جـ ١ ص ١٥٣ ؛ و HOBSON : ibid ، ص ٢

(٢) أنظر : KÜHNEL : ibid ، ص ١٥٠ – ١٥١ ؛ وراجع : KÜHNEL : Islamiche Kleinkunst ، ص ٧٨ ؛ و DIMAND : Handbook ، ص ١٥٢ وما بعدها .

وأكبر الظن أن الفضل فى نقل هذه الصناعة من العراق الى مصر راجع الى ابن طولون . وليس بعيدا أن يكون قد أتى معه من العراق بنماذج من الخزف العراقى ، أو بصناع عملوا على إحياء صناعتهم فى مصر .

على أن هناك فريقا من العلماء — وعلى رأسهم ڤنييه (VIGNIER) ، وبيزار (PÉZARD) ، وككلان[1] (KOECHLIN) يزعمون أن بلاد إيران ، ولا سيما مدينة الرى ، كانت موطن صناعة الخزف الاسلامية الأولى ، وأن الخزف ذا البريق المعدنى قد أخذه المصريون فى العهد الطولونى عن إيران ، إمّا مباشرة أو عن طريق سامرا . وهم يرون كذلك أن هــذا الخزف قد انتقل من العراق الى شمالى أفريقية والى الأندلس إمّا مباشرة، أو عن طريق مصر .

أما السبل الى انتقال هــذه الصناعة الى الأنحاء المختلفــة فى الامبراطورية الاسلامية فقد كانت طرق التجارة ورحلات الصناع والفنانين[2] .

ومهما يكن من شيء فان الحجج التى يدلى بها الدكتور كونل لاثبات نشأة البريق المعدنى (lustre) فى العراق أدمغ من حجج غيره من العلماء ، حتى أن كثيرين من مؤرخى الفنون الاسلامية يميلون فى الوقت الحاضر الى الأخذ برأيه[3] .

ويعتقد على بك بهجت والمسيو ماسول أنه بالرغم من أن أوجه الشبه كثيرة بين المنسوب الى سامرا وبين الخزف الطولونى، فان هذا الأخير له

(١) راجع : الملخص الذى كتبه ككلان KŒCHLIN عن الجدال الذى يدور حول نشأة البريق المعدنى فى La céramique musulmane du Musée du Louvre ، ص ٩٢ — ١٠٥ ؛ ومقال الدكتور كونل فى مجلة Ars Islamica .

(٢) أنظر : إشارة الأستاذ بريجز BRIGGS الى تنقل الصناع بالأقطار الاسلامية المختلفة ، فى كتاب The Legacy of Islam ، ص ١٥٧ ؛ وراجع : كتاب البلدان لليعقوبى، ص ٣٦٤

(٣) قارن : DIMAND: Handbook ، ص ١٥٢

خصائصه، كما أن فى زخارف الخزف العراقى شيئا من التكلف ، وفى ألوانه تناسقا وتناسبا كبيرا بين الذهبى والأرجوانى والبرونزى[1] .

ولا ريب فى أن هذا يؤيد ما يذهب اليه كونل من أن الخزف العراقى كان يرد من سامرا ويقلّد فى مصر .

وليس خفيا ما يلاقيه الباحثون من صعوبة فى سبيل الوقوف على أسرار صناعة الخزف . وقد حاول على بك بهجت والمسيو ماسول أن يأتيا بمضمون ما يعرفانه من النصوص العربية فى هذا الموضوع كمقدّمة لأبحاثهما الخاصة فى كتابهما سالف الذكر . على أن النصوص التى عثرا عليها كانت من الناحية الكيميائية الصناعية قليلة الأهمية . وقد علّلا ذلك بأن الأصل فى تعلم المهن فى الشرق إنما كانت التجارب فقط ، وأن أسرار الصناعات لم تكن تدوّن بل كانت تنقل شفاهيا وعمليا ، ومن ثم كانت ندرة النصوص وتشتتها .

ولكن حادثا جديدا فى عالم البحث والتأليف يؤذن بتذليل كثير من الصعوبات التى تقف دون دراسة الخزف الاسلامى ونعنى بهذا الحادث كشف الأستاذ الألمانى ريتر (Ritter) مخطوطين من كتاب ألفه بالفارسية فى تبريز سنة ٧٠٠ هـ (١٣٠١ م) أبو القاسم عبد الله بن على بن محمد أبى طاهر القاشانى ، وسماه "جواهر العرايس وأطايب النفايس" .

والكتاب المذكور قسمان : يبحث الأول فى الأحجار النفيسة والمعادن وخواص كل منها وقيمته ، ويبحث الثانى فى العطور وتركيبها . ولكن ما يهمنا منه بنوع خاص إنما هى خاتمته التى تبحث فى صناعة الخزف .

(١) راجع : La céramique musulmane de l'Egypte ، ص ٤٧

ويزيد فى أهمية هذه الخاتمة أن مؤلف الكتاب عالم من قاشان مركز صناعة الخزف فى بلاد إيران ، وأنه كتبه فى تبريز حيث ازدهرت هــذه الصناعة ولا سيما فى نفس العصر الذى صنّف فيه الكتاب .

وقد فطن الى فائدة الخاتمة المذكورة أربعة من العلماء الألمان المشتغلين بدراسة الفن الاسلامى فطبعوها وترجموها الى الألمانية ، وعلقوا على نصوصها فى منشورات القسم التركى من المعهد الألمانى للآثار فى سنة ١٩٣٥ [١] .

نعود بعد هذا الى الخزف الطولونى فنذكر أن على بك بهجت والمسيو ماسول يظنان أن فى القطع التى يحسبانها طولونية أمارة (ماركة) تميزها . وتتلخص فى دوائر ثلاث ذات مركز واحد ، فى الدائرة الداخلية خطوط لولبية وبقع صغيرة مثلّثة الشكل، بينما الدائرة الوسطى مكوّنة من خط سميك، والدائرة الخارجية من خط رفيع ، وهذه الدوائر ذات المركز الواحد موزّعة بطريقة نظامية زخرفية ، وتفصلها أرضية تزينها خطوط صغيرة متوازية أو مقوّسة قليلا وفيها بقع صغيرة مستديرة [٢] .

ولكن فى اعتقادنا أن فى اعتبار هذه الزخرفة أمارة للخزف الطولونى شيئا من الغلو فان هناك خزفا طولونيا ليست فيه هذه الزخرفة ، أو فيه زخارف أخرى [٣] ، أو عليه زخرفة كتابية [٤] ، فضلا عن أن على بك بهجت والمسيو ماسول

(١) راجع : H. Ritter, J. Ruska, F. Sarre, R. Winderlich : Orientalische Steinbücher und Persische Fayencetechnick (Istanbuler Mitteilungen Herausgegeben von der Abteilung Istanbul des Archäologischen Institutes des Deutschen Reiches, Heft 3).

(٢) انظر : Aly Bey Bahgat et F. Massoul : ibid ، ص ٤٣

(٣) انظر : M. Pézard : ibid ، اللوحة رقم ١٢٣ شكل ١

(٤) انظر : Pézard : ibid ، اللوحة رقم ١٢٦ شكل ٢

لاحظا ان هــذه الزخارف التى يحسبانها إشارة للخزف الطولونى موجودة على صور قبطية بالمتحف المصرى[١] .

أما رسوم الحيوانات على الخـزف الطولونى فتقليدية جدا ؛ كما أن الرسوم الآدمية ليست إلا رسوما أوّلية تحدّدها بضعة خطوط ، والعيون فيها مستديرة أو لوزية الشكل بينما الأنف يمثلها خطان عموديان متوازيان ينتهيان بدائرة تمثل الفم إن لم يكن هناك خط صغير يمثله ؛ والزخرفة النباتية مكوّنة من أغصان نخل وأوراق شجر مدبّبة .

وفى أكثر القطع الخزفيـة الطولونية خط يحيط بالزخارف الرئيسية فيكوّن منطقة تزين ما يخرج عنهـا بقع ثلاثية الشكل أو دوائر صغيرة فى وسط كل منها نقطة[٢] .

وفى بعض القطع الطولونية زخارف تمثل أشخاصا لهم قبعات مدببة فارسية الأصل[٣] . وقد كتب الأستاذ بيزار (M. Pézard) عن قطعة عليها إنسان يحمل علماً[٤] .

وفى دار الآثار العربية صحنان من خزف ذى بريق معدنى قد يكونا استوردا من العراق أو صنعا فى الفسطاط فى أواخر القرن التاسع الميلادى تقليدا للخزف العراقى فى سامرا . أما الصحن الأوّل ففيه زخارف هندسية صفراء وسمراء ، وعلى أرضيته البيضاء النقط المعروفة فى زخرفة الخـزف العراقى بسامرا[٥] ، بينما

(١) قارن : رقم ١١٢٠ بالمتحف المصرى .

(٢) راجع : Aly bey Bahgat et F. Massoul : ibid ، ص ٤٣ — ٤٤

(٣) أنظر : Pézard : ibid ، اللوحين رقم ١١٤ و ١١٧

(٤) أنظر : Pézard ، اللوحة رقم ١١٤

(٥) قارن : Sarre : Die Keramik von Samarra من اللوحة ١٤ الى ١٦

تمثل زخارف الصحن الثانى قاربا صغيرا بأدواته ومقاذيفه وأعلامه ، وتحته رسوم ثلاث سمكات تجرى فى الماء (انظر اللوحتين رقمى ٢٥ و ٢٦) .

هذا وقد كان فى مصر بطبيعة الحال الى جانب صناعة الخزف ذى البريق المعدنى صناعة الفخار غير المطلى على النحو الذى عرف على ضفاف النيل منذ قديم الزمان ، والذى لا يزال معروفا حتى اليوم .

ولن يفوتنا قبل أن نختم هذا الفصل أن نشير الى أن المسيو أولمير (Olmer) نسب الى العصر الطولونى ، فى كتابه عن شبابيك القلل بدار الآثار العربية ، نوعا منها أسماه مؤقتنا الطراز الأول ، ويشمل شبابيك فتحاتها تكوّن زخارف تشبه الزخارف الطولونية على الخشب[1] .

---

(١) راجع : P. Olmer : Catalogue Général du Musée Arabe du Caire, les Filtres de gargoulettes ، ص ٧

الفصل الرابع

التصـــــــــوير

ليس هنا مجال الحديث عن الصور الحائطية فى قصير عمرا أو فى سامرا ؛ فان البنائين والفنانين الذين شيدوا بشرق الأردن فى القرن الثامن ذلك الإيوان الذى يعرف باسم قصير عمرا — ليتخذه أحد الخلفاء الأمويين مقرّا للهوه وراحته — كانوا سوريين أثرت فيهم التقاليد الصناعيـة والأساليب الفنيـة البيزنطية التى كانت تسود فى سوريا منذ زمن طويل، وإن كانوا من ناحية أخرى قد تأثروا ببعض عناصر الفن الاسلامى وبالوسط الشرقى الذى كانوا يعيشون فيه وببعض الأساليب الفنية الساسانية التى كانت موجودة فى هذا الوسط الشرقى[١] .

وكذلك الخلفاء العباسيون الذين نقشت لهم فى قصـورهم بسامرا فى القرن التاسع الصور الحائطية البديعة التى لم يصل الينا منها لسوء الحظ إلا ما عثرت عليه البعثة الألمـانية فى حفرياتها وكتب عنه الدكتور هرتزفلد[٢] ، نقول إن هؤلاء الخلفاء العباسيين استخدموا فنانين غير مسلمين ، أو فنانين مسلمين أخذوا جل أسرار صناعتهم وثقافتهم الفنية عن إيران ، وعن بلاد المسيحية الشرقية .

وأكبر الظن أن فن تصوير الكتب وتذهيبها ظهر فى العراق فى خلال القرن التاسع الميلادى ، ولكن شرح ذلك كله لا يدخل فى دائرة هذا البحث[٣] .

(١) راجع مقال Amra فى دائرة المعارف الاسـلامية ، جـ ١ ص ٣٤١ — ٣٤٣ والفصل الذى عقـده كريزول Creswell للكلام عن قصير عمرا فى كتابه Early Muslim Architecture ، جـ ١

(٢) راجع : Herzfeld : Die Malereien von Samarra

(٣) راجع الفصل الأوّل من كتاب التصوير عند الفرس للدكتور زكى محمد حسن .

وعلى كل حال فبالرغم مما نراه فى المصادر الأدبيــة والتاريخية من إشارة الى كتب مصوّرة فى القرنين التاسع والعاشر ، فان أقدم ما نعرفه من الصــور المصغرة فى الكتب (miniatures) يرجع الى آخر القرن الثــانى عشر والنصف الأوّل من القرن الثالث عشر، وينسب الى مدرسة بغداد .

وقــد ذهب الأستاذ ساكسيان الى أن صورا فى مخطوط من كليلة ودمنة بمكتبة يلدز باستانبول ترجع الى النصف الأوّل من القرن الثانى عشر، وتنسب الى مدرســة فى شرقىّ إيران[١] ؛ ولكنّ أكثر مؤرّخى الفن الاسلامى لا يقرّونه على هذا الرأى ، بل يعتقدون أن الصور المذكورة لا يمكن إرجاعها الى ما قبل القرن الرابع عشر[٢] .

ومهما يكن من شىء فان الصور المذكورة وتلك التى تنسب الى مدرسة بغداد مصدرها سورية أو العراق أو إيران . ومن ثم ظن القوم طويلا أن فن التصوير لم يزدهر إلا فى تلك الأقاليم متأثرا بالتعاليم الفنية التى أخذها العرب عن المــانويين واليعاقبة والصينيين . وظلوا لا يفكرون فى مصر كمهــد لمدرسة من مدارس التصوير الاســـلامى حتى كان الاكتشاف المشهور فى الفيوم، ذلك الاكتشاف الذى أثبت وجود صـــور مصغرة إسلامية ترجع الى آخر القرن التاسع ، والى القرنين العاشر والحــادى عشر . وهى محفوظة الآن فى المكتبة الأهلية بڤينا . وقد كتب عنهــا الأستاذ جروهمان (GROHMANN) وعلّق عليها تعليقا علميا وافيا[٣] .

(١) راجع : SAKISIAN : La Miniature persane ، ص ٤ وما بعدها .

(٢) راجع : BASIL GRAY : Persian Painting ، ص ٣٦

(٣) راجع : ARNOLD & GROHMANN : The Islamic Book ، ص ٣ ومابعدها ؛ و FRIMMEL : Zum Funde von El Fayum (Zeitschrift fur Kunst, und Antiquitätensammler II Leipzig 1885) ، ص ٢٤٢

ولكنا نودّ قبل أن نبدأ فى درس هذه الصور أن نقول كلمة عما يسمونه تحريم التصوير فى الاسلام ؛ فقد زعم كثيرون من المستشرقين ومؤرخى الفنون الجميلة أن القـرآن حرّم رقم الصور وصناعة التماثيل . ولكن نظرة فى الكتاب الكريم ، وفى كتب التفسير ، وفى أسباب النزول كافيـة لأن تثبت أن هـــذا الزعم باطل لا أساس له .

وبالرغم من أن الأسـتاذ أرنولد فى كتابه عن التصـوير فى الاسلام عقـد فصـــلا طويلا للحديث عن هـــذا الموضوع وأثبت بطلان ما يزعمـه هؤلاء المستشرقون[١] ، فان فرنسيا قديرا من علمـاء الآثار الاسلاميـة كتب فى مؤلف حديث له أن القرآن لم يحرم إلا تصوير ما له ظل وبالحرى عمل التماثيل[٢] !

وقال فريق من المستشرقين إن تحريم التصـــوير فى الاسلام إنمـا جاء فى الحديث . وما كنا نعترض على هـذا القول لولا أن أصحابه ذهبوا الى أن الشيعة لا تحترم هـــذا الحديث . ولذا ازدهرت صـناعة التصوير فى فارس حيث يسود المذهب الشيعى[٣] . وهـــذا باطل لا أساس له ؛ فانـــ النحت والتصوير مكروهان عند علماء الشيعة كرههما عند أهل السنة ، وإن كان الشيعيون لا يعترفون بمـا لدى السنيين من كتب الحديث ، فان لهم كتبا خاصـــة تشمل ما يعترفون به من أحاديث النبي عليه السلام . وفيها ما يوجد فى كتب أهل

---

(١) راجـع : THOMAS ARNOLD : Painting in Islam ، ص ١ — ٤٠ ؛ والفصل الأوّل من كتاب التصوير عند الفرس للدكتور زكى محمد حسن .

(٢) أنظر : H. TERRASSE : L'art hispano-mauresque ، ص ٤ و ٥

(٣) أنظر : E. KÜHNEL : Islamische Kleinkunst ، ص ٤ ؛ و G. LEHNERT : Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes ، جـ ٢ ص ٦٢٩ — ٦٣٠ ؛ و T. ARNOLD : ibid ، ص ١١ — ١٢

السنة من نهى عن التصوير، وإنذار للمصوّرين بأنهم سوف يكلفون يوم القيامة أن ينفخوا فى صورهم الروح وليسوا بنافخين[1] .

فالمسلمون من سنيين وشيعيين مجمعون على كراهية النحت وتصوير الأحياء لما فيهما من تقليد الخالق عز وجل ولما ورد فى الحديث من أن الملائكة لا تدخل بيتا فيه كلب ولا تصوير ، ومن أن أشدّ الناس عذابا عند الله يوم يوم القيامة المصوّرون، ومن أن الذين يصنعون هذه الصور يعذبون يوم القيامة يقال لهم أحيوا ما خلقتم ... الخ .

ومهما يكن من شيء فان كراهية التصوير لم تكن وقفا على الاسلام[2] ، وهى فيه يمكن تفسيرها بنهى النبي صلى الله عليه وسلم عن نحت التماثيل وعمل الصور ، رغبة منه فى أن يبعد أتباعه عن كل ما من شأنه أن يقرّبهم لعبادة الأوثان[3] .

نعود الآن الى الصور المصرية التى نشرها الأستاذ جروهمان .

وأقدم هذه الصور واحدة فى مخطوط بقى منه ورقتان ، اليمنى منهما فى وجهها آثار أربعة أسطر بالعربية وفى ظهرها آثار اثنى عشر سطرا، بقيتها أربعة أسطر فى الورقة اليسرى، وتحت هذه الأسطر الأربعة شجرة مرسومة بألوان حية ، وفيها فواكه قرمزية اللون، وعلى جانبي الشجرة تلّين مدرّجين يذكّران بالمنارة الملوية فى جامع سامرا، وبمنارة الجامع الطولونى .

وقد ذهب الأستاذ جروهمان استنادا الى نوع الكتابة فى هاتين الورقتين الى أن الصورة ترجع الى آخر القرن التاسع ، أو الى القرن العاشر الميلادى .

(١) أنظر : T. Arnold: ibid ، ص ١٢ — ١٣

(٢) أنظر : Charles Diehl: Manuel d'art byzantin ، جـ ١ ص ٣٦٠ ومابعدها ؛ و Bréhier: La querelle des images (Paris 1904) ؛ و Schwartzlose: Der Bilderstreit (Gotha 1890)

(٣) راجع ما كتبه الأستاذ محمد كرد على فى الجزء الأول من كتابه الاسلام والحضارة العربية ، ص ١٠٥ — ١١٠

ولاحظ أيضا تركيبها الأوّلى وما فى رسمها وألوانها من أساليب تذكّرنا أيضـا بالفن المصرى القديم[١] .

ورأى فريمل (FRIMMEL) أن الصورة المذكورة ترجع الى القـرن العاشر، ولكنا نظن أن فيها من خصائص الفن الطولونى ما يجعلنا نرجّح أنها ترجع إلى آخر القرن التاسع .

وهناك وثيقة أخرى عليها مسحة طولونية أكثر وضوحا . وتتكوّن هـذه الوثيقـة من خمس قطع من الورق إذا جمعت صـارت ورقة أبعـادها ١٤ × ١٦ سنتيمترا . وظهر هذه الورقة عليه نص فى أربعة عشر سـطرا ، بينما وجهها عليه نص آخر من ثلاثة أسـطر وخمسة بينهما رسم سـيده ذات شعر طويل، وأمامها رجل جاث على ركبتيه . وهـذا النص جزء من الفصل السادس والأربعين من كتاب فى الحب والجماع ، ويصف باختصار المنظر الذى توضحه الصورة[٢] .

والأسـتاذ جروهمـان يقارن تركيب هذه الصـورة بالمعروف من التصوير القبطى والحبشى، ويظن أن راقم هـذه الصورة كان لديه نمـوذج له علاقة بورق البردى المحفوظ الآن بمتحف تورين . والمشهور بمـا به من أبحاث فى موضوعى الحب والجماع ترجع الى الدولة الفرعونية الحديثة[٣] . وعلى كل حال فاننا نلاحظ أن طريقة رسم الأشخاص فى هـذه الصورة تشـبه كثيرا الطريقة التى نراها على الخزف الطولونى .

(١) راجع : The Islamic Book ، ص ٣

(٢) راجع : ibid اللوحة رقم ٢ وص ٤

(٣) راجـــع : Papyrus de Turin, Fac-similés par Rossi de Turin et publiés par : W. Pleyte de Leyde.

وقد نشر الأستاذ جروهمان صورة أخرى وجدت فى الأشمونين وهى الجزء الأيسر من ورقة من المحتمل أن تكون جزءا من كتاب نوادر وحكايات مصوّرة . وتظهر فى النصف الأيسر من الصحيفة صورة رجل ذى لحية كثة، وفى النصف الأيمن زخرفتان يحدّهما خط مرسوم بالمسطرة . والزخرفة الأولى حلزونية تشبه كثيرا الزخرفة الموجودة على قطعة الخشب الطولونية المحفوظة بمتحف اللوفر . والزخرفة الثانيـة من أشكال هندسية ونباتيـة تشبه الزخارف المرسومة على باطن أحد الأقواس فى الجامع الطولونى[١] .

ونشر الأستاذ جروهمان بعض أوراق أخرى عليها زخارف عراقية وطولونية . ويمكن إرجاعها إلى آخر القرن التاسع أو أوائل القرن العاشر ، كما أن فى دار الآثار العربية أوراقا أخرى صغيرة قد يمكن إرجاع بعضها الى التاريخ المذكور .

وفى مجموعة المسـيو رالف هرارى بك صورة ليست لسـوء الحظ فى حالة جيدة من الحفظ ؛ ولـكن فى استطاعتنا أن نتبين فيها صورة إنسان فى يده كأس خمـر ، وبجانبه بعض أوانى النبيذ ، وفى ملابسه زخارف بعضها عليـه مسحة طولونية ظاهرة تتجلّى أيضا فى الزخارف الموجودة على أوانى النبيذ ممـا يجعلنا نرجّح أن هـذه الصورة ترجع الى آخر القرن التاسع ، أو الى أول القـرن العاشر الميلادى (انظر اللوحة رقم ٣٦) .

بقى علينا أن نشـير الى أن الأسـتاذ جروهمان يرجع الى العصر الطولونى "جلد كتاب" من خشب الأرز عليه فسيفساء من العـاج والعظم ، ومحفوظ الآن جزء منه بالقسم الاسلامى من متاحف برلين ، ويستند جروهمان فى رأيه

(١) راجع : ibid ، ص ٨

هـذا الى الزخارف الموجودة على هـذا اللوح الخشبى[١] . ولكن فى اعتقادنا أن هذه الزخارف ليس فيهـا أىّ مسحة طولونية ظاهرة ؛ ولذا نفضل أن نرجع هذه القطعة الى القرن العاشر . وهـو رأى الهيئات الفنية فى متحف برلين نفســه[٢] .

ومهما يكن من شىء فاننـا لا نظن أن تلك القطعـة من الخشب جلد كتاب كما ذكر الدكتور حروهمان ؛ بل نرجح أنها جزء من صندوق . وهى على كل حال تشبه قطعة بدار الآثار العربيـــة عثر عليها بجهة عين الصـيرة وعليها أيضا فسيفساء من العاج والعظم[٣] .

---

(١) راجع : ibid ، ص ٣٢

(٢) راجـع : Sarre: Buchkunst des Orients I, Islamische Bucheinbände ، ص ٢ ولوحة رقـــم ١

(٣) أنظر : اللوحة رقم ٣٤ واللوحة رقم ٣٥

خاتمة

تكلمنا فى الفصول السابقة عن المنسوجات والخشب والخزف والتصوير . ولا ريب أن فى ميدان الفن الاسلامى المصرى فروعا أخرى ، ولكننا لا نستطيع أن نطيل القول ، فان ما نعرفه عن بحر الفنون الاسلامية فى وادى النيل ليس فيه من الحقائق الملموسة أكثر مما ذكرنا .

على أن صناعة المعادن كانت فى مصر الفرعونية مزدهرة كل الازدهار . ونسج القبط على منوال أسلافهم . وليس هناك ما يدعو الى أن نعتقد أنهم تركوا هذه الصناعة فى القرون الأولى بعد الفتح الاسلامى[1] ، ولكننا لسوء الحظ لم يصل الينا شىء من مصنوعاتهم المعدنية قبل ظهور طراز إسلامى بحت فى العصر الفاطمى .

وأما إبريق البرونز الذى كشف فى الحفريات الألمانية فى أبى صير الملق ، والمحفوظ الآن بدار الآثار العربية ، فانه يرجع الى القرن السابع ولكنه ساسانى الصناعة والزخارف[2] .

ولا ريب أن صناعة أخرى لقيت فى العهد الطولونى رواجا كبيرا . ونقصد صناعة الأسلحة التى كانت لازمة للجند ، ولحرس الأمير ، والتى كانت المصانع الحكومية تصنع جزءا كبيرا منها بالرغم من وجود صناعة أهلية زاهرة .

(١) أنظر : BUTLER : Islamic Pottery ، ص ٢٩ ؛ ودليل المتحف القبطى لمرقس سميكة باشا ، جـ ١ ص ٨٩

(٢) راجع : WIET : L'éxposition persane de 1931 ، ص ٦٣ ؛ وقارن DIEZ: Die Kunst der islamisehen Völker ، ص ٢٠١ شكل ٢٧٨

وقصارى القول أننا اذا صدّقنا المؤرخين العرب فانه من الصعب أن لا نتصوّر تقدّما كبيرا فى صناعة المعادن فى خلال العصر الطولونى ، فضلا عن أن دقة الصناعة وجمال المصنوعات فى زمن الفاطميين يجعلنا نعتقد أنها كانت فى ذلك الوقت ذات تقاليد ثابتة وماض مجيد .

أما النقود فى مصر قبل العصر الطولونى فليس هناك شيء خاص يمكننا ذكره عنها . والمعروف أن الولاة كانوا يتخذون من الدراهم والدنانير[1] ما تتخذه العاصمة فى بلاد العرب . وقد كانت الدولة الاسلامية فى أوّل أمرها تستعمل النقود الساسانية والبيزنطية . وظل الحال على هذا المنوال حتى أوائل العصر الأموى حين بدأ الخلفاء فى ضرب دنانير ذهبية إسلامية[2] .

وفى المتاحف والمجموعات الأثرية بعض قطع من النقود الطولونية . وفى الرسالة التى كتبها المقريزى عن النقود أحاديث عن النقود الطولونية ، بعضها أقرب الى الخرافة منه الى الحقيقة التاريخية . وعلى كل حال فهو يؤكد أن دنانير ابن طولون كانت من الصفاء بحيث استعملت خاصة للتذهيب[3] .

ولا نظن أن صناعة الزجاج أهملت فى العصر الاسلامى ؛ فانه فضلا عن عمل الأوزان الزجاجية[4] والخواتم والأختام التى كان يطبع بها على الأوانى لبيان

(١) أنظر : مادتى "درهم" و "دينار" فى دائرة المعارف الاسلامية ؛ و S. Lane-Poole: Catalogue of Oriental Coins in The British Museum ؛ و J. Stickel: Handbuch zur Morgenländischen Münzkunde ؛ و J. Karabacek: Ueber mohammedanische Vicariatsmünzen und Kupferdrachmen فى Wiener Num. Zeitschr. سنة ١٨٦٩

(٢) راجع : Migeon: Manuel ، جـ ١ ص ٣٩٩ وما بعدها .

(٣) راجع : E. T. Rogers: Coins of the Tuluni Dynasty (Numism. Orient. IV) ؛ و Lane-Poole: History ، ص ٦٧ ، ٧٣ ، ٧٥ ؛ و Zaky M. Hassan: Les Tulunides ، ص ٢١٠ وما بعدها .

(٤) راجع : Flinders Petrie: Glass Stamps & Weights (London 1926)

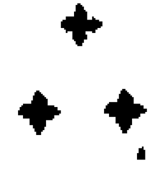
أجامها المختلفة كان المصريون لا يزالون محتفظين بأكثر ما عرفه أجدادهم من أسرار صناعة الزجاج (١) .

على أن الظاهر أن المركز الرئيسى لهذه الصناعة أصبح بعد الفتح العربى مدينة الفسطاط بعد أن كان قبله فى الاسكندرية .

وقد عثرت دار الآثار العربية فى حفرياتها بأطلال الفسطاط على قطع من الزجاج القديم سيأتى الكلام على أكثرها فى الجزء الثانى من كتابنا هذا لأن أقدمها يرجع الى العصر الفاطمى .

وقد حصل متحف اللوفر فى العام الماضى على قنينة عليها زخرفة طولونية ظاهرة تشبه كثيرا الزخارف الطولونية المحفورة على الخشب أو التى أشرنا اليها عند الكلام عن العمارة الطولونية وزخرفة المبانى ، كما أن فى دار الآثار العربية بعض قطع عليها مثل هذه الزخارف الطولونية الظاهرة (أنظر اللوحة رقم ٣٧) .

وكذلك فى متحف المتروبوليتان بنيويورك قنينتان قديمتان وجدتا فى سامرا (٢) بين الزجاج الكثير الذى ظهر فى حفائر الدكتور زرّه والدكتور هرتزفلد (٣) .



وهنا نصل الى نهاية المرحلة فى كلامنا عن بحر الفنون الاسلامية فى مصر وعن تطوّرها حتى نهاية العصر الطولونى . وقد رأينا أن رجال الفنون والصناعات فى القرنين الأوّل والثانى بعد الهجرة كانوا من المصريين الوطنيين سواء فى ذلك

(١) راجع : Butler : ibid ، ص ٢٤ وما بعدها ؛ و Migeon : Manuel ، ج ٢ ص ١١٧ وما بعدها .
(٢) أنظر : Dimand : Handbook ، ص ١٨٥
(٣) راجع : Lamm : Das Glas von Samarra

من اعتنق منهم الاسلام ومن ثبت على المسيحية[1] . وقد واصلوا جميعا السير على تقاليد الفن المصرى التى كانت قد تطورت على ممرّ العصور حتى أصبحت فى العصر القبطىّ مزيجا أثرت فيه الفنون البيزنطية والساسانية وغيرها أثرا كبيرا .

وكما عمل الوطنيون فى الحياة الاجتماعية على مسالمة العرب الفاتحين وإرضائهم، فان الصناع منهم مالبثوا أن بدأوا تطورا منتظما ، كان أهم عوامله إرضاء المسلمين ، والتحبب اليهم ، وإنتاج ما يوافق ميولهم وتعاليم دياناتهم . وتأثر المصريون بالشعبين الآخرين اللذين كان يتألف منهما العالم الاسلامى أى بالايرانيين وبالترك ، وأخذ هذا التأثير فى الظهور شيئا فشيئا فى الحياة الاجتماعية ، وفى الفنون المختلفة على ضفاف النيل .

وكانت مصر فى العصر الطولونى متأثرة كل التأثير بالفن العراقى فى مدينة سامرّا التى كانت بدورها أكثر تأثرا بالفرس وبالترك من أى عاصمة إسلامية أخرى .

بيد أنه عندما استولى الفاطميون على عرش مصر بعد ذلك بنحو ستين سنة (٩٦٩ م) . بدأ فى الظهور على ضفاف النيل فن إسلامى فيه جمال وفيه تقاليد مصرية وأساليب مختلفة ستكون موضوع دراستنا فى الجزء الثانى من هذا الكتاب .

---

(١) راجع : ما كتبته الآنسة فان برشم فى CRESWELL : Early Muslim Architecture ، ص ١٦٤ – ١٦٥ وأنظر فى الكتاب نفسه (ص ٣٠) الاشارة الى نظرية ابن خلدون فى تأخر الفنون عند العرب .

المراجع

كتاب البلدان لليعقوبى (الجزء السابع من المكتبة الجغرافية العربية ، طبع De Goeje سنة ١٨٩٢) .

كتاب المكافأة لأحمد بن يوسف المعروف بابن الداية .

« الولاة والقضاة للكندى (طبع Gibb Memorial Series) .

الانتصار لواسطة عقد الأمصار لابن دقماق (لم يظهر منه إلا الجزءان الرابع والخامس) .

المواعظ والاعتبار فى ذكر الخطط والآثار للقريزى (طبع بولاق) .

النجوم الزاهرة فى ملوك مصر والقاهرة لأبى المحاسن بن تغرى بردى (طبع دار الكتب المصرية) .

حسن المحاضرة فى أخبار مصر والقاهرة للسيوطى .

الخطط التوفيقية لعلى باشا مبارك .

حفريات الفسطاط للمرحوم على بك بهجت ومسيو ألبير جبرييل (طبع دار الكتب المصرية) .

تاريخ ووصف الجامع الطولونى للأستاذ محمود عكوش .

الاسلام والحضارة العربية لمحمد كرد على .

جامع سيدنا عمرو بن العاص للأستاذ يوسف أحمد .

« أحمد بن طولون للأستاذ يوسف أحمد .

القاهرة للملازم الأول عبد الرحمن افندى زكى .

فتح العرب لمصر تأليف بتلر وترجمه الأستاذ محمد فريد أبو حديد .

فجـــر الاسلام للأستاذ أحمد أمين .

ضحى الاسلام للاستاذ أحمد أمين .

تاريخ عمرو بن العاص للدكتور حسن ابراهيم حسن .

دليل المتحف القبطى لمرقص سميكة باشا .

المنسوجات الاسلامية للدكتور زكى محمد حسن (عدد ١٠٢ من مجلة الرسالة بتاريخ ١٧ يونيه سنة ١٩٣٥) .

أثر الفن الاسلامى فى فنون الغرب للدكتور زكى محمد حسن (عدد ٩٣ من مجلة الرسالة بتاريخ ١٥ أبريل سنة ١٩٣٥) .

التصوير عند الفرس للدكتور زكى محمد حسن (يظهر قريبا) .

بيان تاريخى عن جامع ابن طولون للأستاذ محمود أحمد .

انتشار الخط العربى لعبد الفتاح عبادة .

جامع عمرو بن العاص للأستاذ محمود أحمد (يظهر قريبا) .

AHLENSTIEL-ENGEL, ELISABETH: *Arabische Kunst,* Breslau 1923.

ALY BEY BAHGAT: *Les forêts en Egypte,* (Mem. Inst. Egypt. 1900).

— *Les manufactures d'étoffe en Egypte au Moyen Age,* (Bull. Inst. Egypt 6 Avril 1903.

— & GABRIEL: *La céramique musulmane de l'Egypte,* 1930.

ARNOLD, TH.: *Painting in Islam,* Oxford 1928.

— & GROHMANN, A.: *The Islamic Book,* London 1929.

BECKER: *Beiträge zur Gechichte Aegyptens unter dem Islam,* Strassburg 1902–1904.

BELL, G. L.: *Palace and Mosque at Ukhaidir,* Oxford 1914.

— *Amurath to Amurath,* London 1911.

Benoit, F. : *L'architecture, L'Orient médiéval et moderne,* Paris 1912.

Bosco, R. Velazquez : *Medina Azzahra y alamiriya,* Madrid 1912.

Bourgoin, J. : *Les Arts Arabes,* Paris 1873.

Briggs, M. S. : *Muhammadan Architecture in Egypt and Palestine,* Oxford 1924.

Butler : *Islamic Pottery,* London 1926.

Casanova, P. : *Essai de reconstitution topographique de la ville d'al-Foustat ou Misr* (Mém. de l'Instit. Franç. d'Arch. Or. vol. XXXV).

Corbett bey : *The Life and Works of Ahmad ibn Tulun,* Journal of the Royal Asiatic Society 1891.

Coste, P. : *Architecture Arabe ou Monuments du Caire,* Paris 1834.

Creswell : *Early Muslim Architecture,* Oxford 1932.

— *A Brief Chronology of the Muhammadan Monuments of Egypt.*

— *Some Newly discovered Tulunid Ornaments* (Burlington Magazine 1926).

— *The Evolution of the Minaret with Reference to Egypt* (Burlington Magazine 1926).

Denison Ross : *The Art of Egypt through the Ages,* edited by Sir Denison Ross, London 1931.

Devonshire, Mme. R. L. : *L'Egypte musulmane et les fondateurs de ses monuments,* Paris 1926.

— *Rambles in Cairo,* le Caire 1917.

— *Quatre-vingts mosquées et autres monuments musulmans du Caire,* le Caire 1925.

Diez, E. : *Die Kunst der Islamischen völker,* Berlin 1917.

Dimand, M. S. : *A Handbook of MohammedanDecorativeArts,*NewYork 1930.

Dobrée, B. : *Arabic Art in Egypt,* Burlington Magazine 1920.

Dussaud, R. : *Les Arabes en Syrie avant l'Islam,* Paris 1907.

Enani, Ali : *Beurteilung der Bilderfrage im Islam nach der Ansicht eines Muslim,* Berlin 1918.

Encyclopédie de l'Islam, *en cours de publication depuis 1908.*

Fago, V. : *Arte Araba,* Roma 1909.

Falke, Otto von : *Kunstgechichte der Seidenweberei,* Berlin 1913.

Flemming, E. : *Textile Kunste.*

Flury, S. : *Samarra und die Ornamentik von Ibn Tulun,* (der Islam 1913).

Fouquet, D. : *Contribution à l'étude de la ceramique orientale,* le Caire 1900.

Franz Pascha : *Die Baukunst des Islam,* Darmstadt 1887.

Gabriel Rousseau : *L'Art décoratif musulman.*

Gayet, A. : *L'Art Arabe,* Paris.

Glazier, R. : *Historic Textiles Fabrics.*

Glück und Diez : *Die Kunst des Islam,* Berlin 1925.

Hautecoeur et Wiet : *Les Mosquées du Caire.*

Herz bey, Max : *Catalogue raisonné des monuments exposés dans le Musée national de l'art arabe.*

Herzfeld, E. : *Die Genesis der islamischen Kunst und das Mschatta Problem* (der Islam 1910).

— *Erst vorläufiger Bericht über die Ausgrabungen von Samarra,* Berlin, 1912.

— *Der Wandschmuck der Bauten von Samarra und seine Ornamentik,* Berlin 1923.

— *Die Malereien von Samarra,* Berlin 1927.

Hobson, R. : *A Guide to the Islamic pottery of the Near East,* British Museum 1932.

Kendrick, A. : *Catalogue of Muhammedan Textiles of the Medieval Period,* Victoria & Albert Museum 1924.

Koechlin, R. : *La céramique musulmane de Suse au Musée du Louvre,* 1929.

— *A propos de la céramique de Samarra,* (Syria 1926).

Kuhnel, Ernst : *Islamische Kleinkunst,* Berlin 1925.

— *Die Islamische Kunst, Springer Handbuch der Kunstgeschichte Band VI,* Leipzig 1929.

— *Miniaturmalerei im islamischen Orient,* Berlin 1922.

— *Islamische Stoffe aus ägyptischen Gräbern in der islamischen Kunstabteilung und in der Stoffsammlung des Schlossmuseums,* Berlin 1927.

— *Kritische Bibliographie: Islamische Kunst 1914-1927* (der Islam, 1928).

— *Die Abbasiden Lüsterfayencen* (Ars Islamica I, p. 149-159).

KÜHNEL, ERNST : *Beiträge zur Kunst des Islam, Festschrift für Friedrich Sarre zur Vollendung seines 60 Lebensjahres* (*Jahrbuch der asiatischen Kunst,* Band 2, 1925) Herausgegeben von E. KÜHNEL.

LAMM, J. : *Das Glas von Samarra,* Berlin 1928.

LANE-POOLE, S. : *History of Egypt in the Middle Ages,* London 1925.

— *The Art of the Saracens in Egypt,* London 1886.

— *Cairo, Sketches on its History, Monuments, and Social Life,* London 1892.

MARÇAIS, G. : *Manuel d'art musulman,* 2 vols., Paris 1926-27.

— *Les faiences à reflets métalliques de la grande mosquée de Kairouan,* 1929.

MARCEL, J. : *L'histoire d'Egypte,* Paris 1848.

MARGOLIOUTH : *Cairo, Jerusalem & Damascus,* London 1907.

MARTIN, F. : *The Miniature Painting & Painters if Persia, India and Turkey,* 2 vol. 1912.

MASSIGNON, L. : *Les Méthodes de réalisation artistique des peuples de l'Islam,* (Syria 1921).

MIGEON, G. : *Manuel d'art musulman,* 2 vols. Paris 1927.

PAUTY, E. : *Cat. Gén. du Musée Arabe, Les bois sculptés,*

PÉZARD, M. : *La céramique archaïque de l'Islam,* 2 vols. 1920.

REUTHER, O. : *Ocheider,* Leipzig, 1912.

RICHMOND : *Moslem Architecture,* London 1920.

RIVIÈRE, H. : *La céramique dans l'art musulman,* 2 vols. Paris 1914.

SAKISIAN, A. : *La miniature persane du XII^e^ au XVII^e^ siècle,* Paris 1929.

SALADIN, H. : *Manuel d'art musulman, l'architecture,* Paris 1907.

SALMON, G. : *Etude sur la topagraphie du Caire* (M. M. Inst. Fr. Arch. Or.) vol. VII.

SARRE, F. : *Die Keramik von Samarra,* Berlin 1925.

SARRE UND HERZFELD : *Archäologische Reise im Euphrat-und Tigris-Gebiet;* Berlin 1911-1920.

STRZYGOWSKI, J. : *Altai-Iran und Völkerwanderung,* Leipzig 1917.

— *Die Bildende Kunst des Ostens,* Leipzig 1916

TARCHI, UGO : *L'Architettura é l'arte Musulmana in Egitto et nella Palestina*, Torino 1922.

VAN BERCHEM : *Carpus inscriptionum Arabicorum, 1ere partie, Egypte* (Mém. Miss. Archéol. Fr. du Caire vol. XIX).

WEILL, J.-D. : *Cat. Gén. du Musée Arabe, Les bois à épigraphes.*

WIET, G. : *Précis de l'histoire d'Egypte*, tome II, le Caire 1932.

— *Album du Musée arabe du Caire*, 1930.

— *L'exposition persane de 1931*, le Caire 1933.

— *Voir* HAUTECOEUR ET WIET.

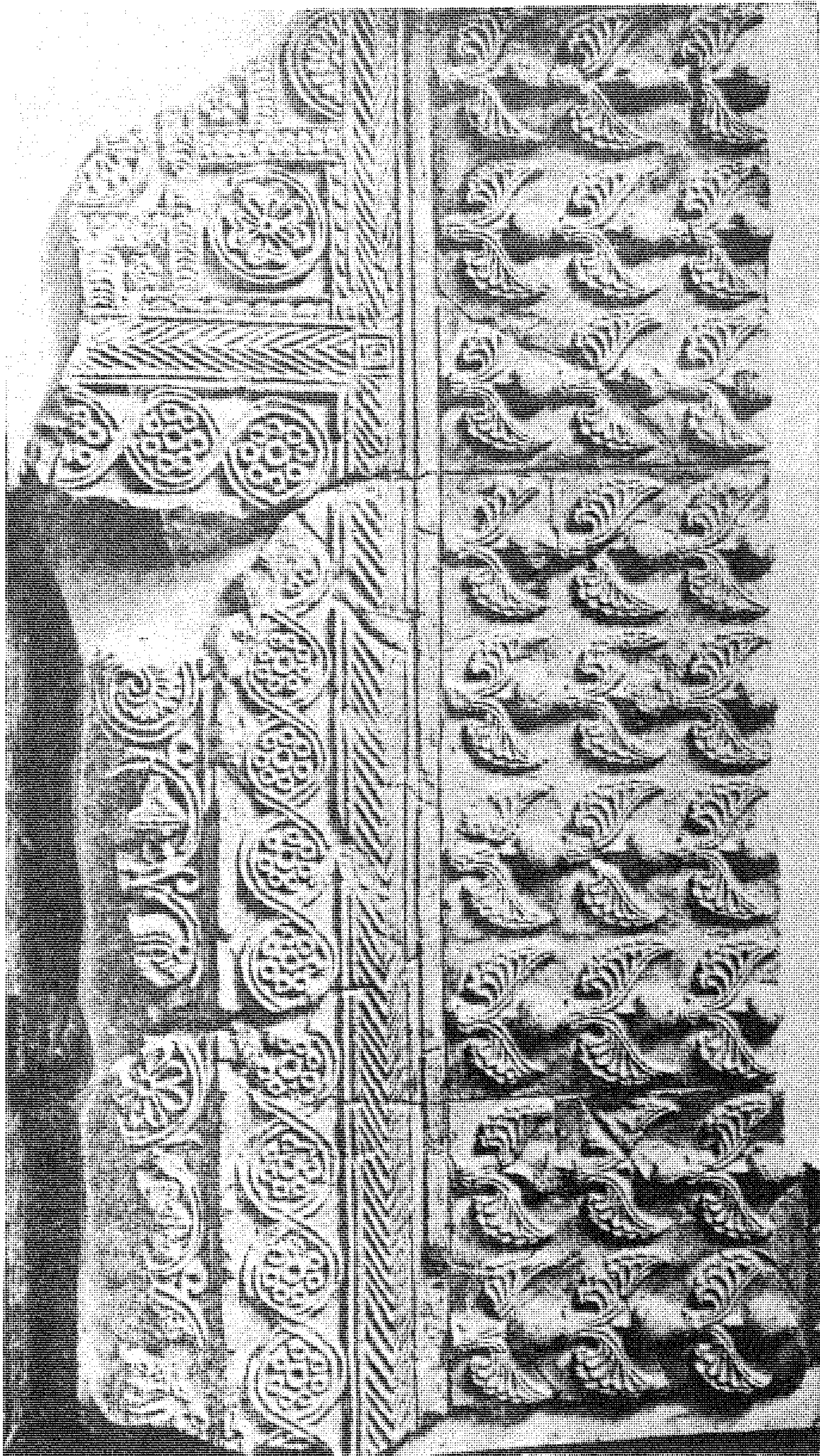
— *L'exposition d'art persan à Londres* (Syria 1932).

ZAKY MOHAMED HASSAN : *Les Tulunides, étude de l'Egypte musulmane à la fin du IXe siècle*, Paris 1933.

كَشَّافٌ

اللـــــوحات

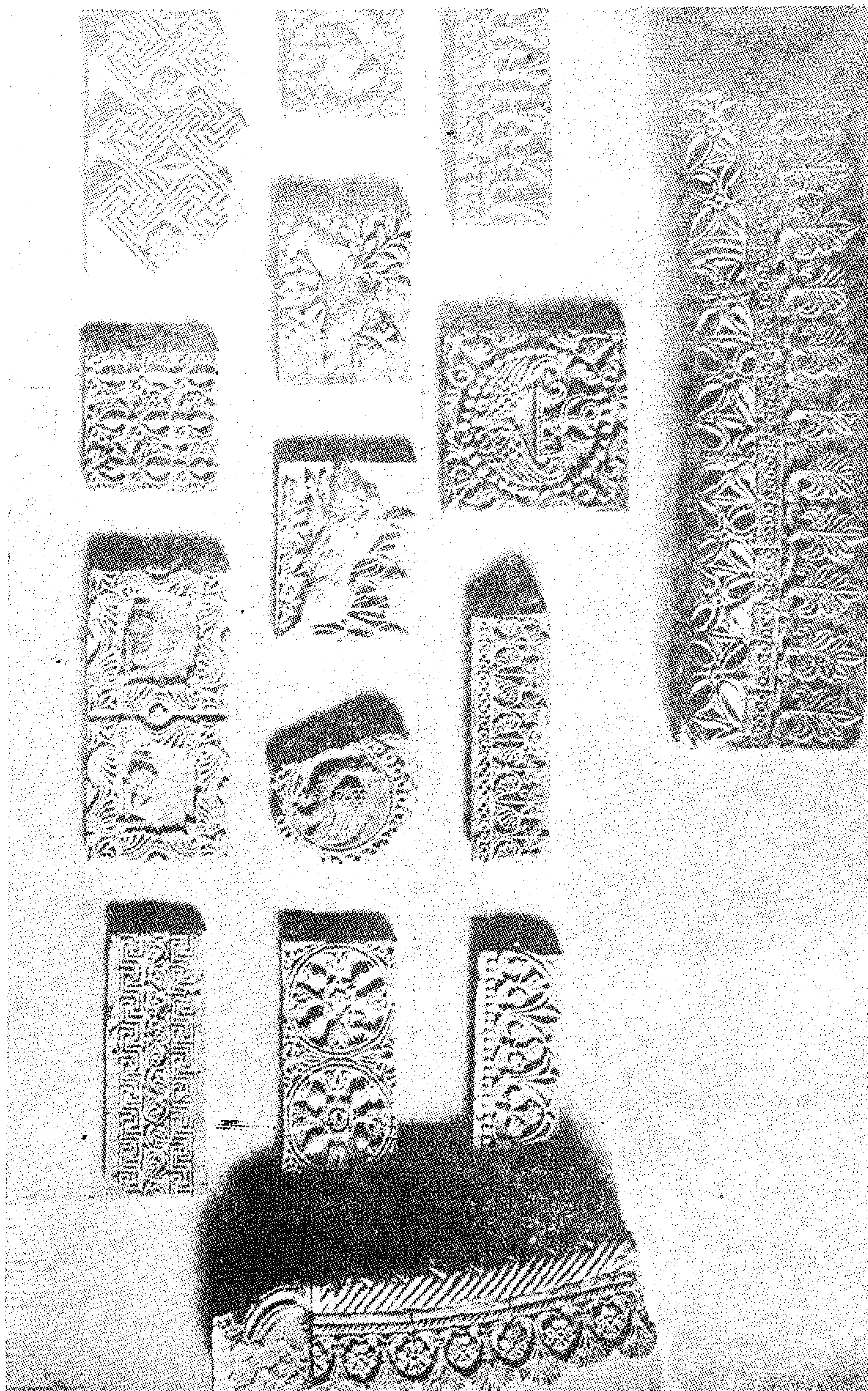
(اللوحة رقم ١ أ)



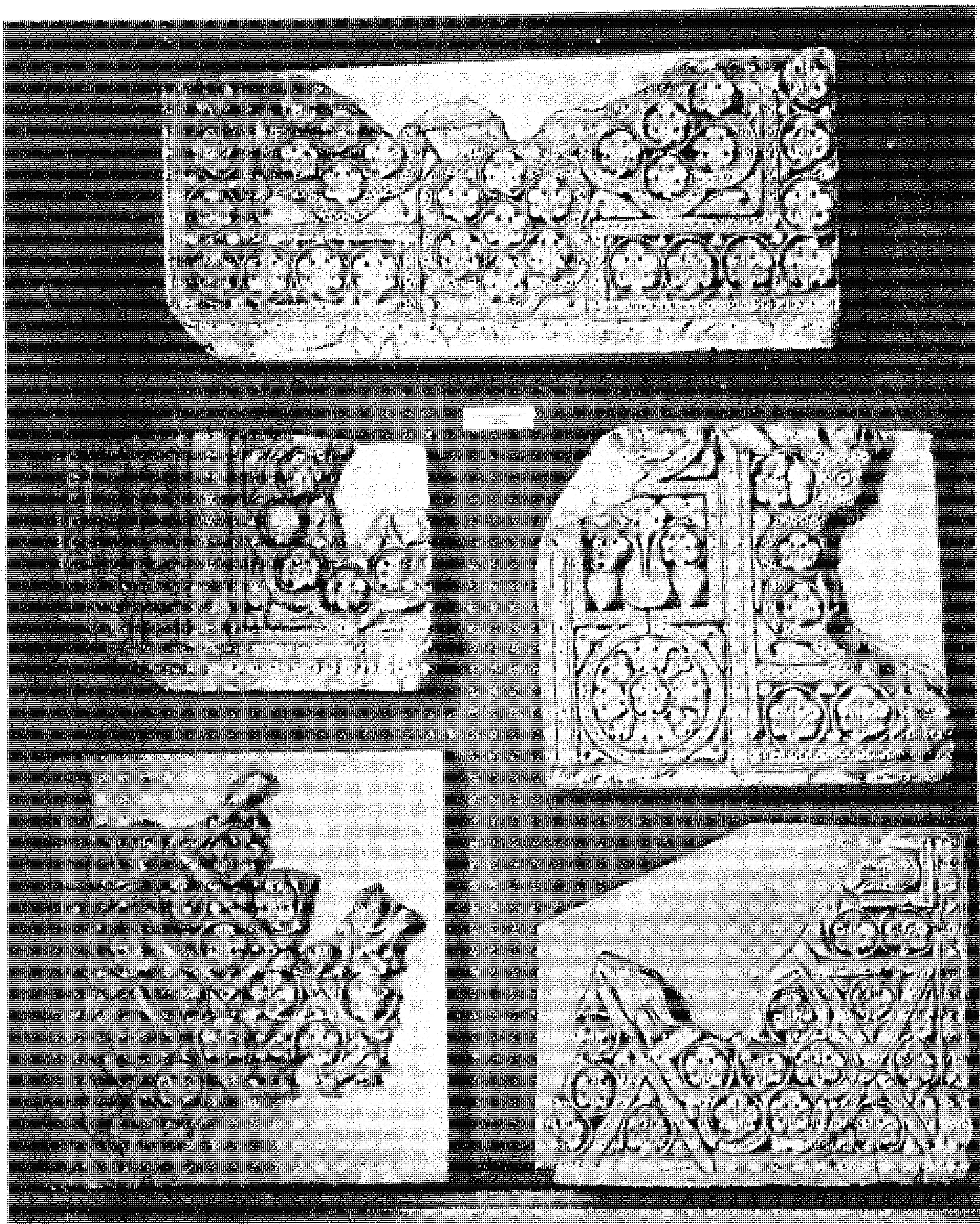
زخارف جصية من بيت ساسانى فى أم الزعاطر (متاحف برلين)
القرن السادس أو السابع الميلادى

[كليشيه متاحف برلين]

(اللوحة رقم ١ ب)



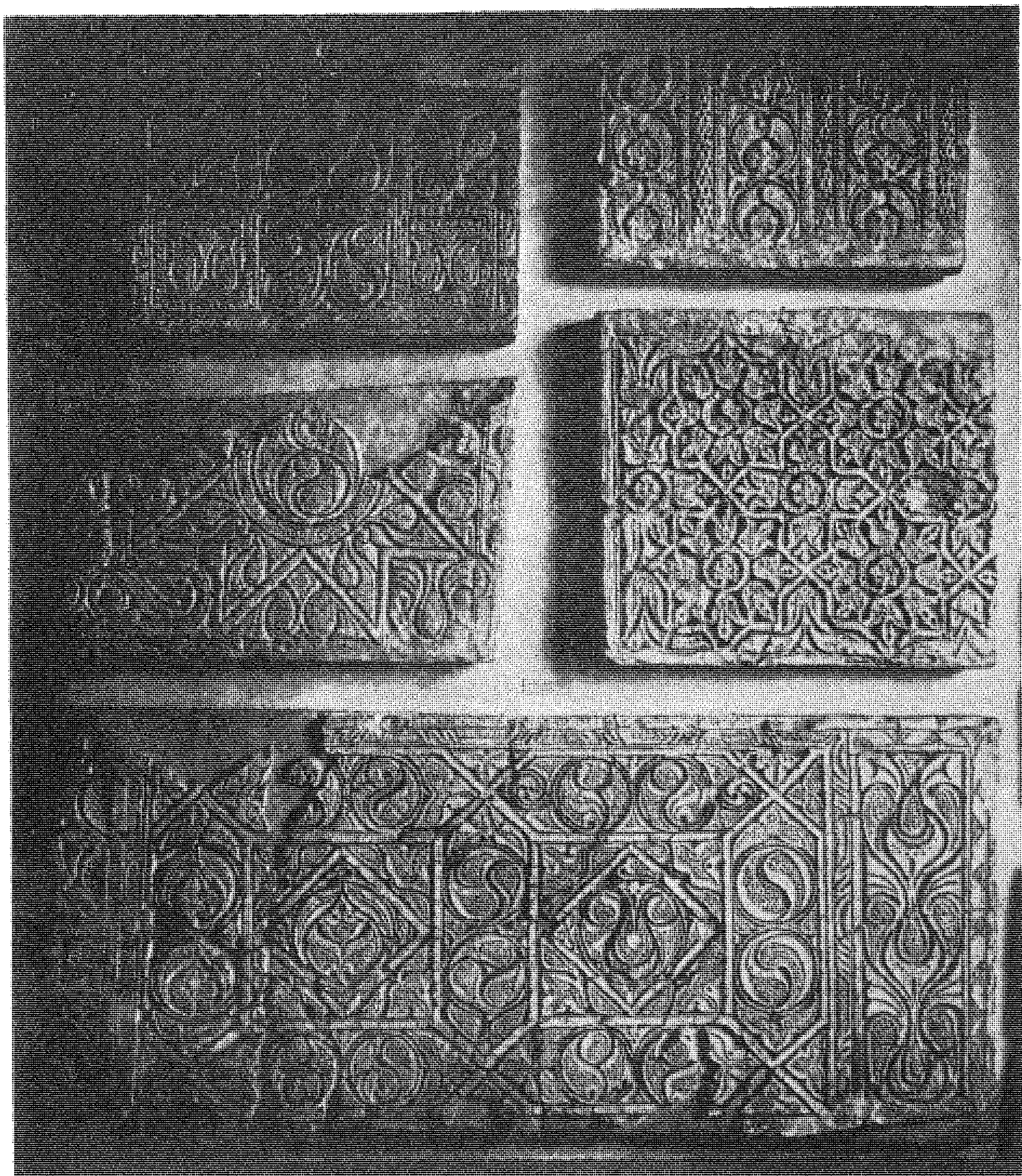
(اللوحة رقم ٢)



زخارف جصية من سامرا (متاحف برلين)
طراز — ا — A
القرن التاسع الميـلادى

[كليشيه متاحف برلين]

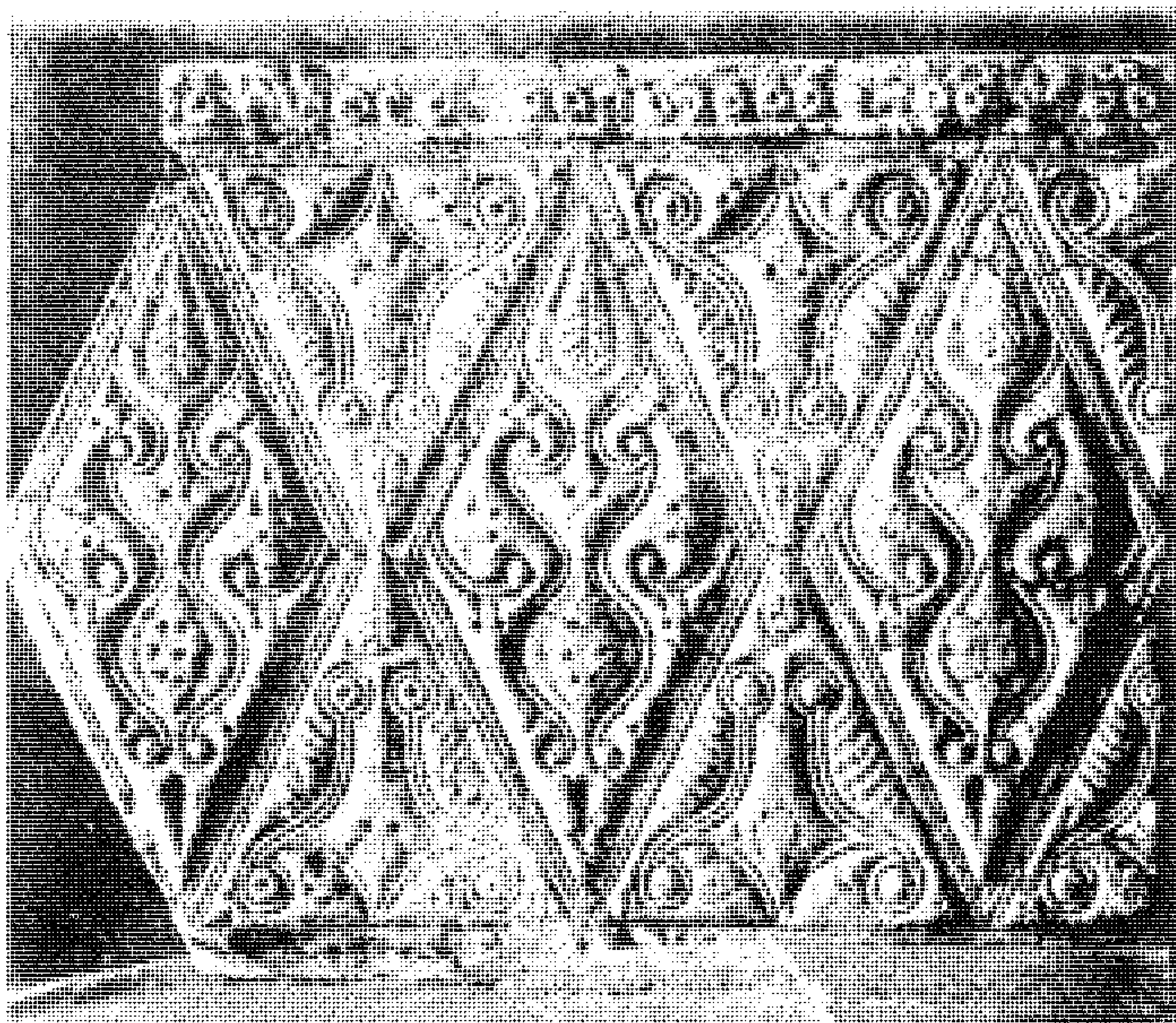
(اللوحة رقم ٣)

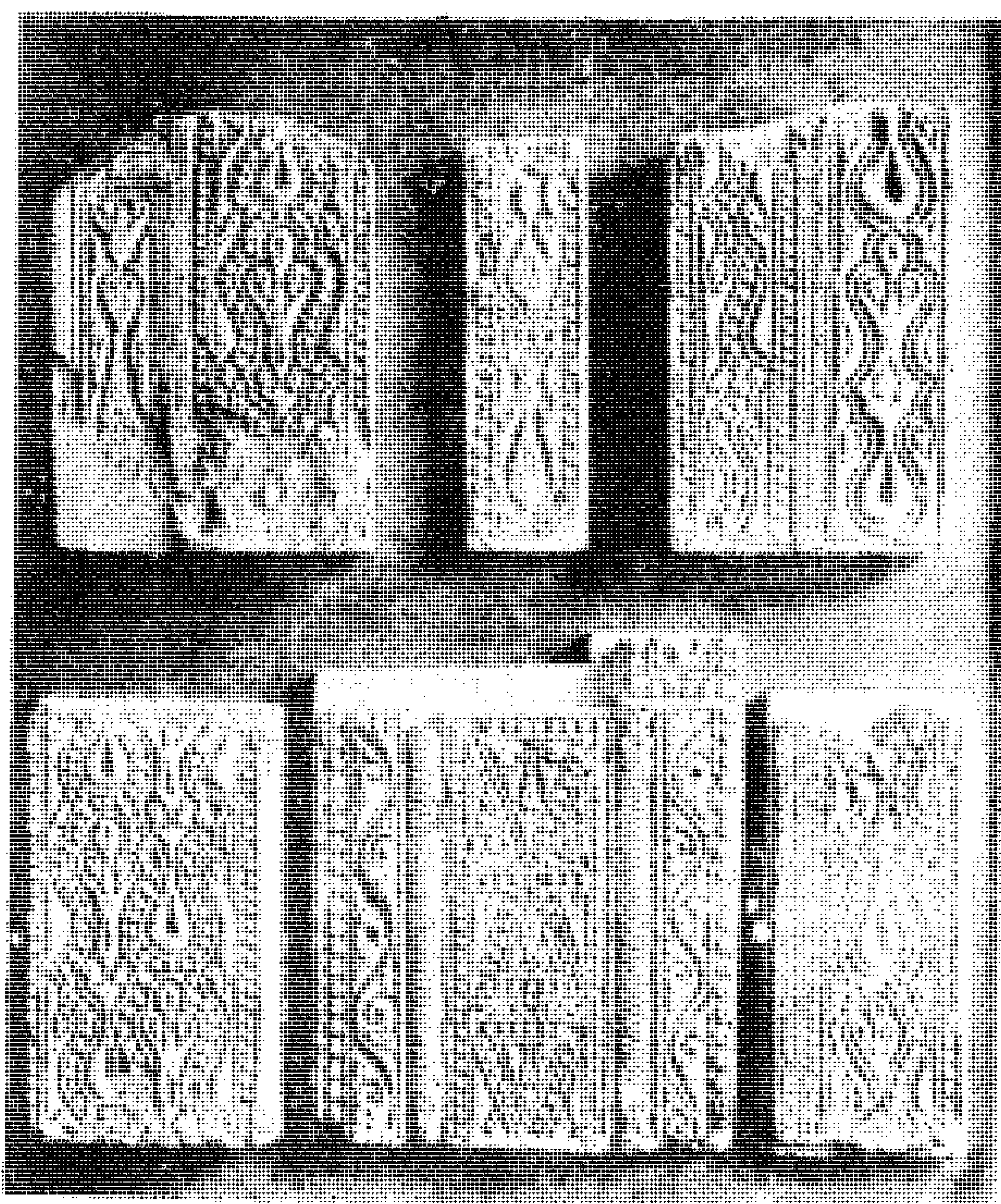


زخارف جصية من سامرا (متاحف برلين)
طراز — ب — B
القرن التاسع الميلادى

[كليشيه متاحف برلين]

(اللوحة رقم ٤ أ)





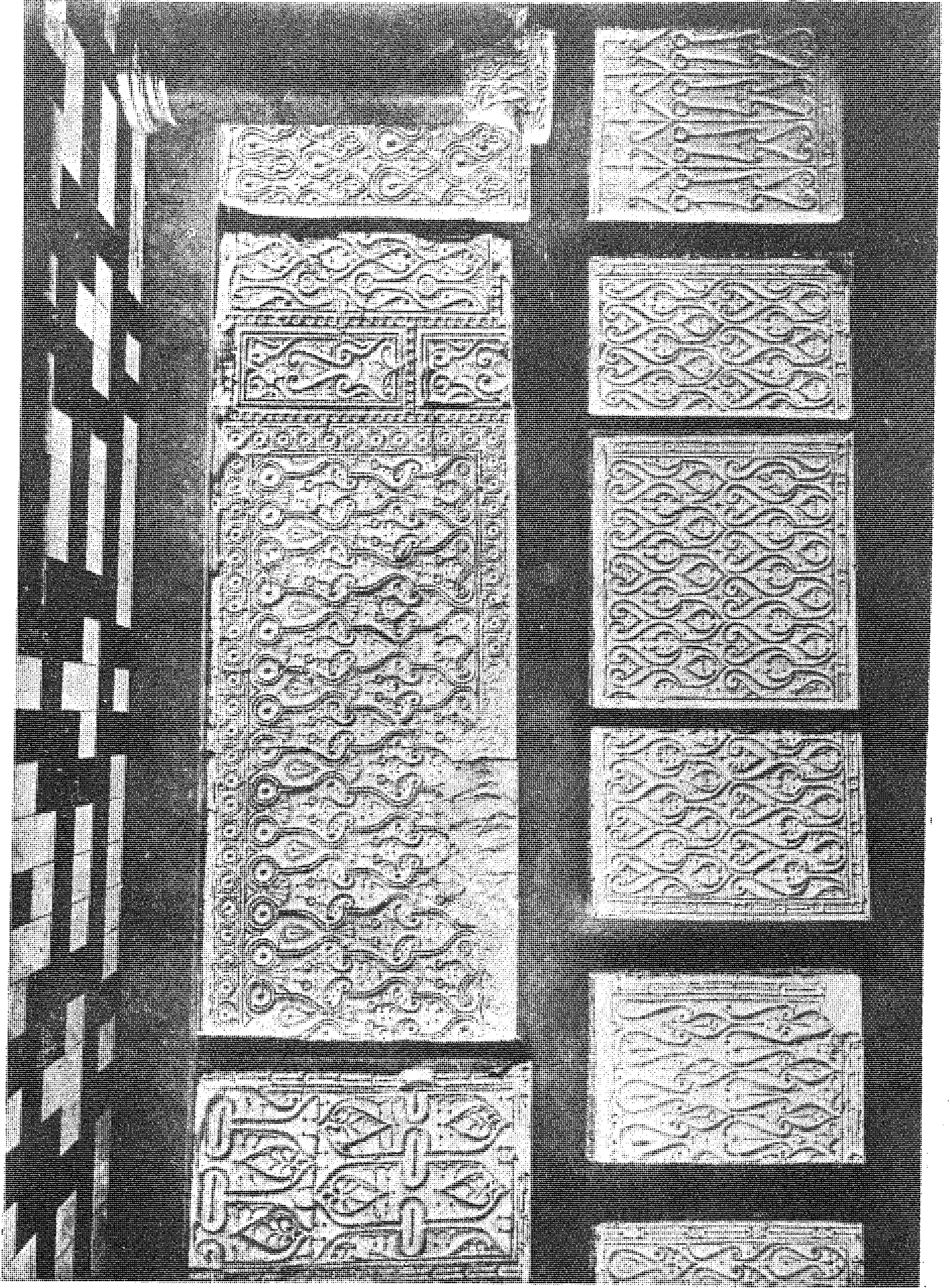
زخارف جصية من سامرا (متاحف برلين)

طراز — ج — C

القرن التاسع الميلادى

[كليشيه متاحف برلين]

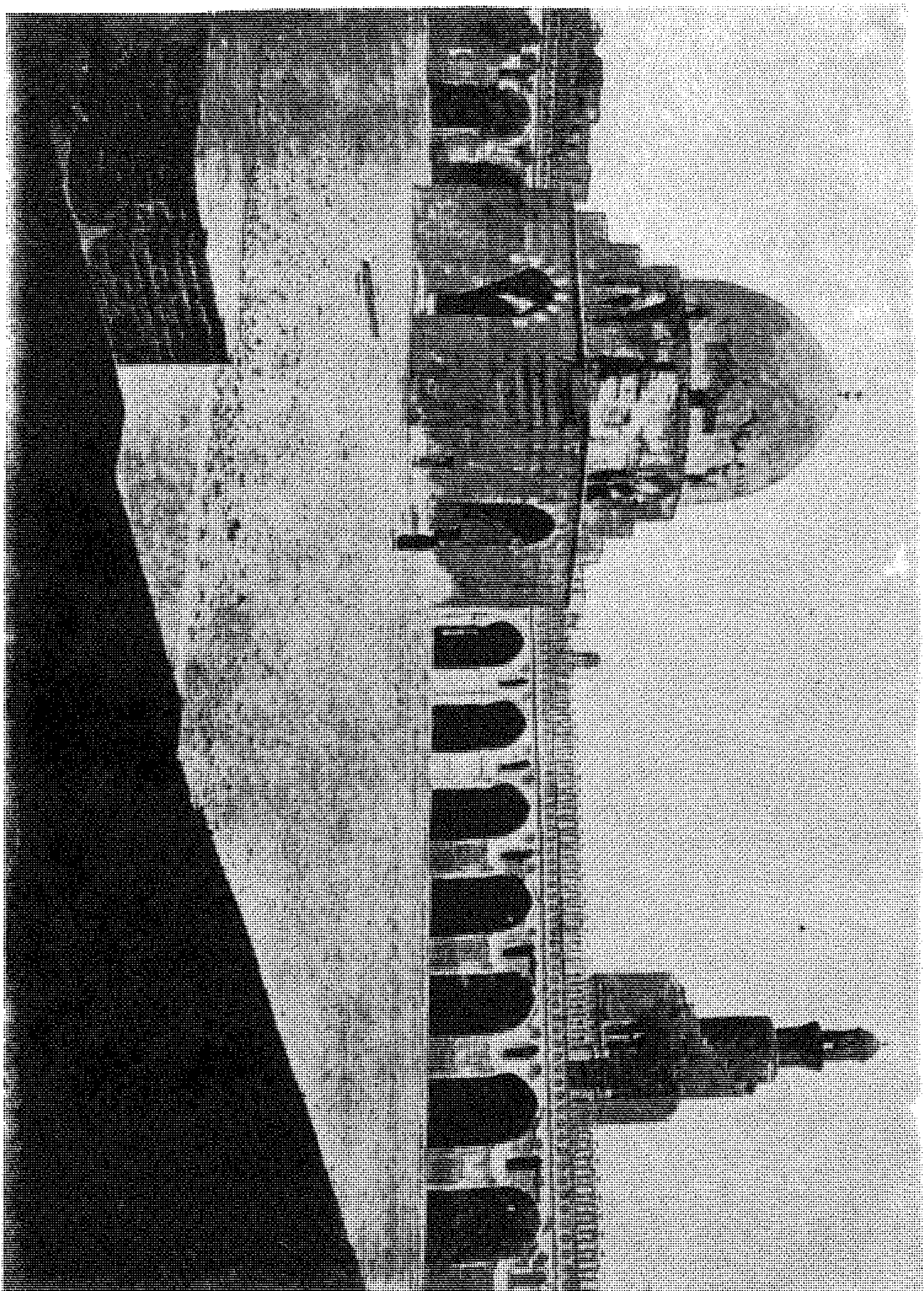
(اللوحة رقم ٥ أ)



زخارف جصية من بيت ساسانى فى أم الزعاطر (متاحف برلين)
القرن السادس أو السابع الميلادى

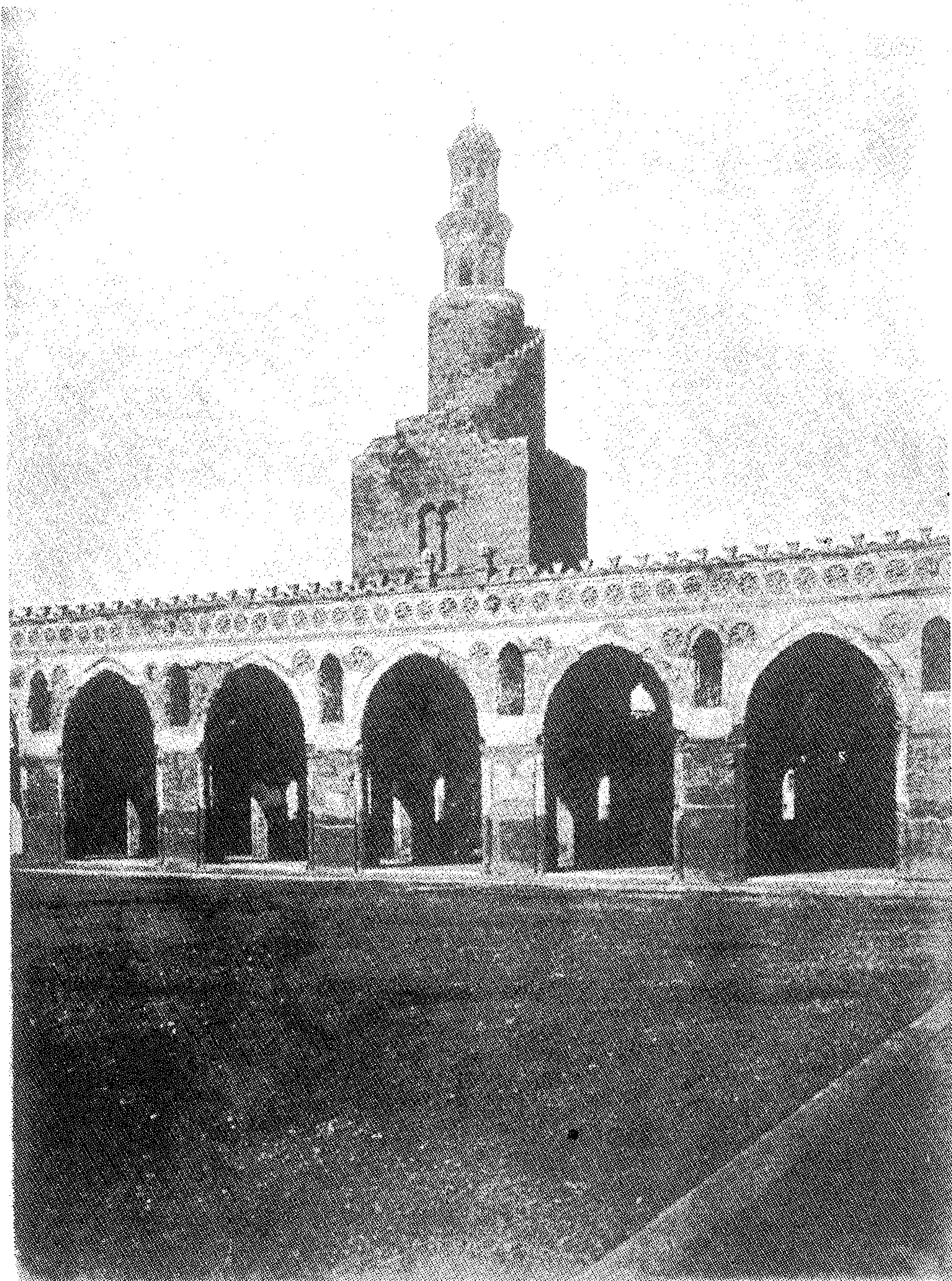
[كليشيه متاحف برلين]

(اللوحة رقم ٦)

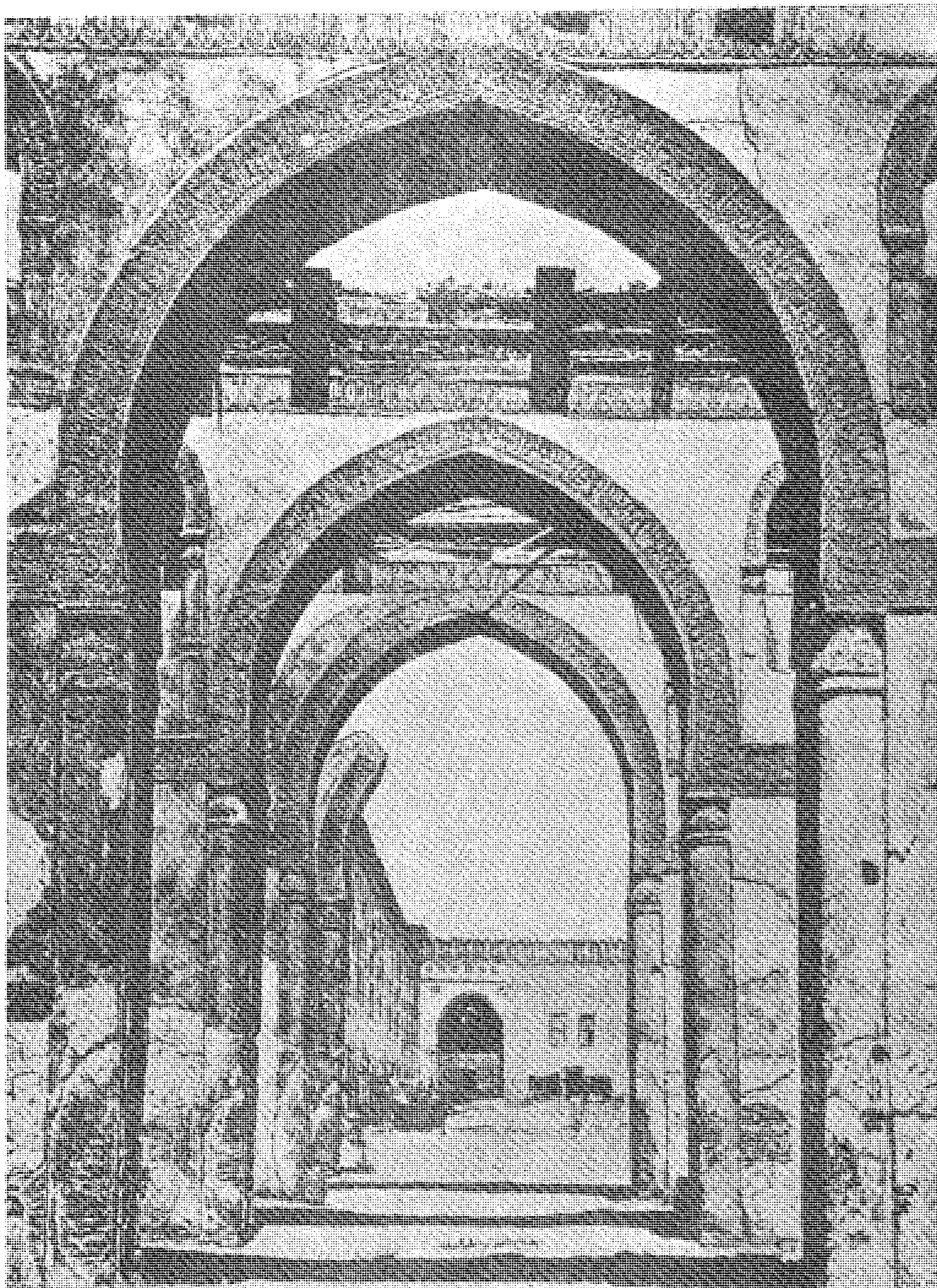


صحن الجامع الطولونى ووجهة رواقين منه
سنة ٨٧٩ ميلادية

(اللوحة رقم ٧)



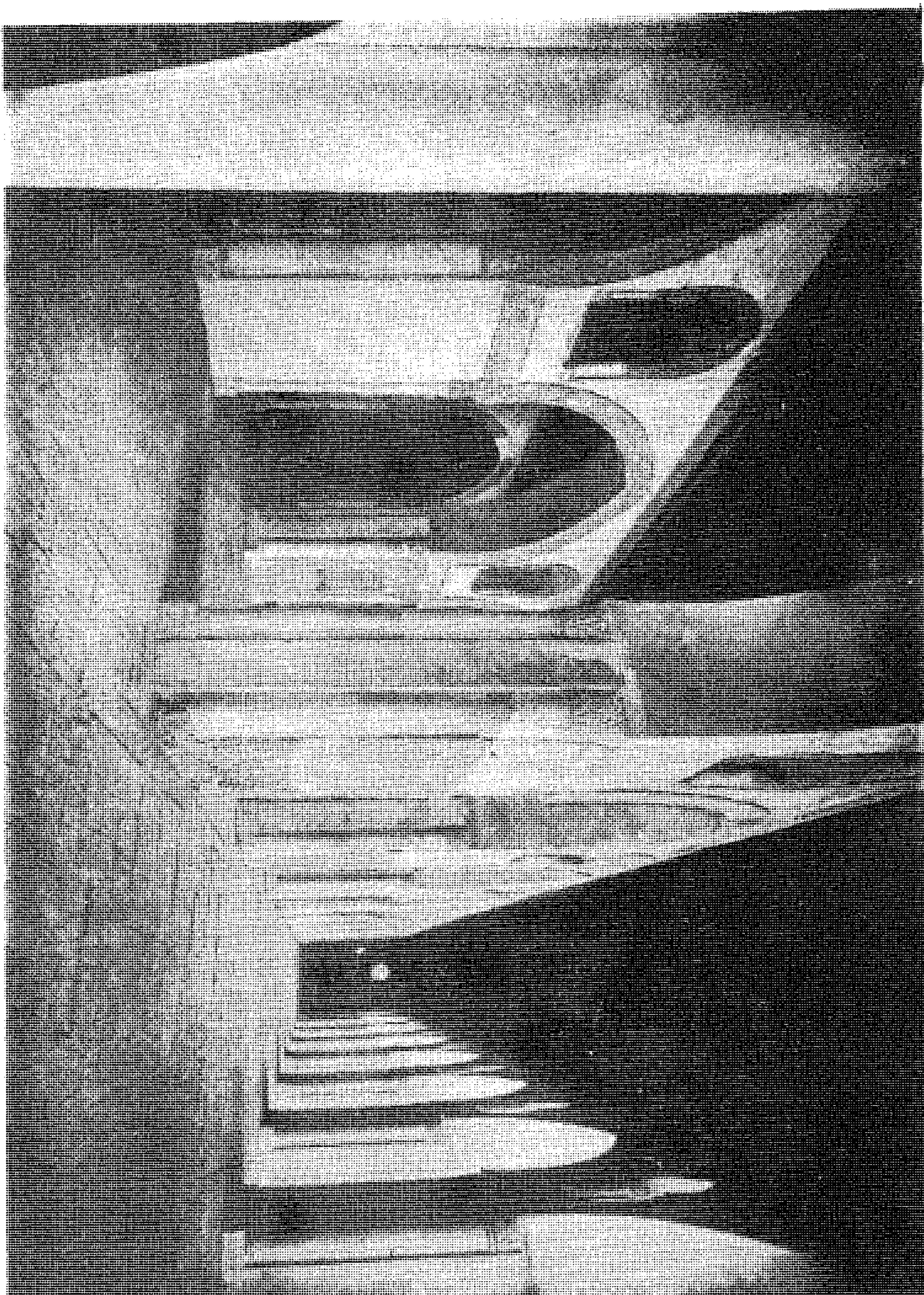
منارة الجامع الطولونى ووجهة إيوان فيه
سنة ٨٧٩ ميلادية



منظر الإيزار و بعض البوائك بالمسجد الطولونى قبل عمل السقف الحالى
سنة ٨٧٩ ميلادية

[من مجموعة قسم الآثار العربية]

(اللوحة رقم ٩)



رواق بالمسـجد الطـولونى

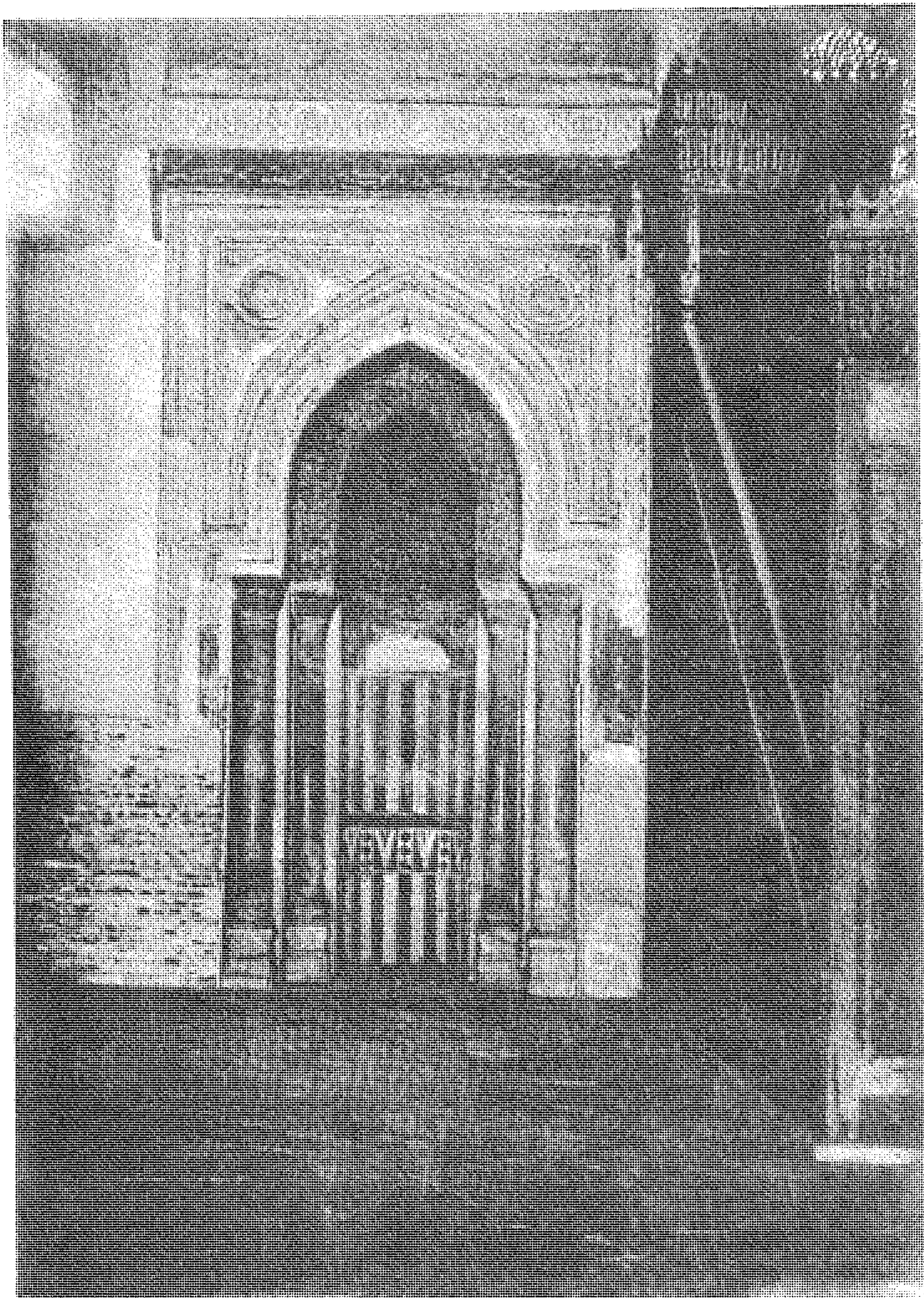
سنة ٨٧٩ ميلادية

(اللوحة رقم ١٠)



اللـــوح التـاريخى فى الجـامع الطـــولونى

(اللوحة رقم ١١)



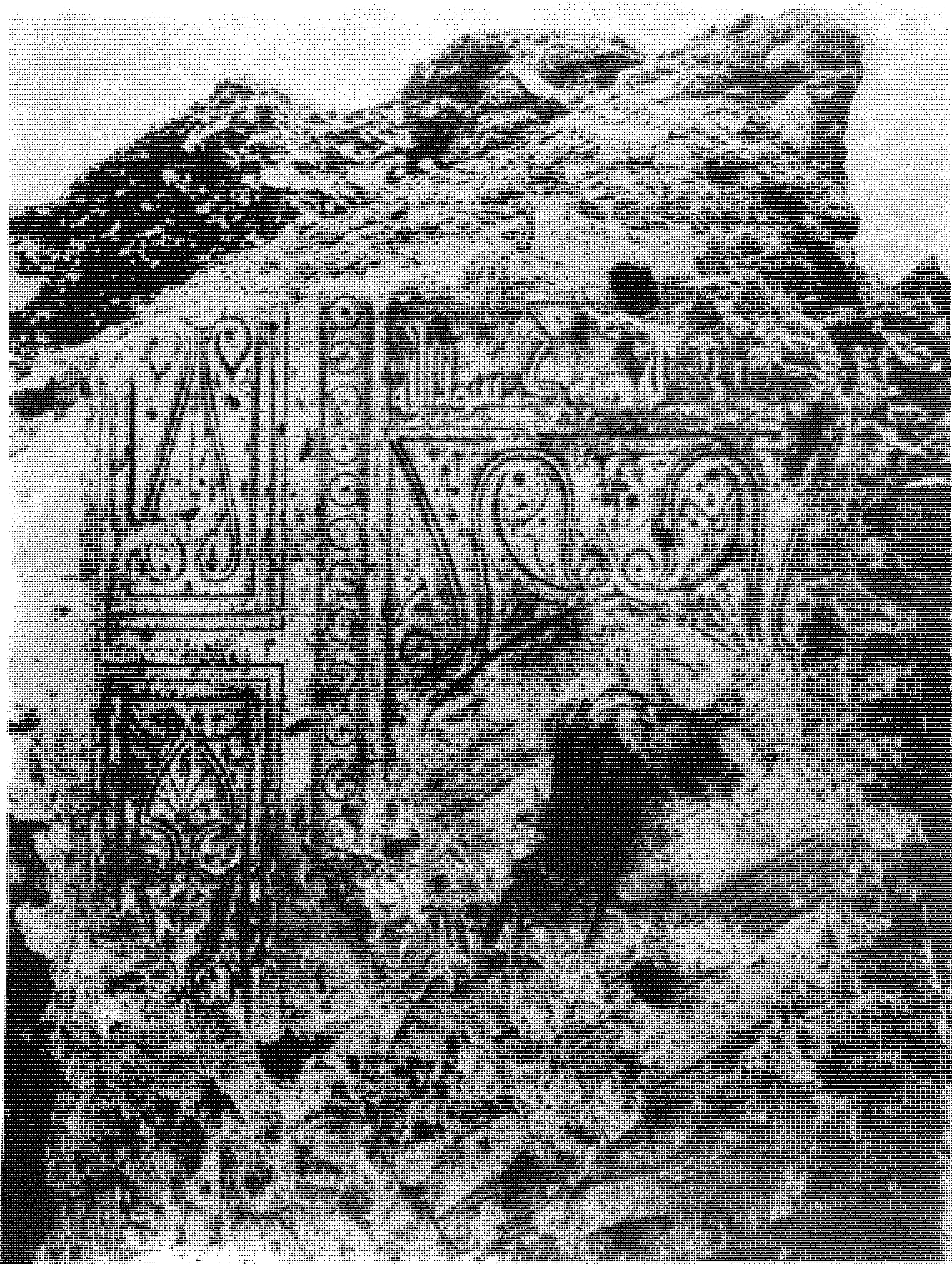
محـــراب بالجـامـــع الطـــولونى

(اللوحة رقم ١٢)



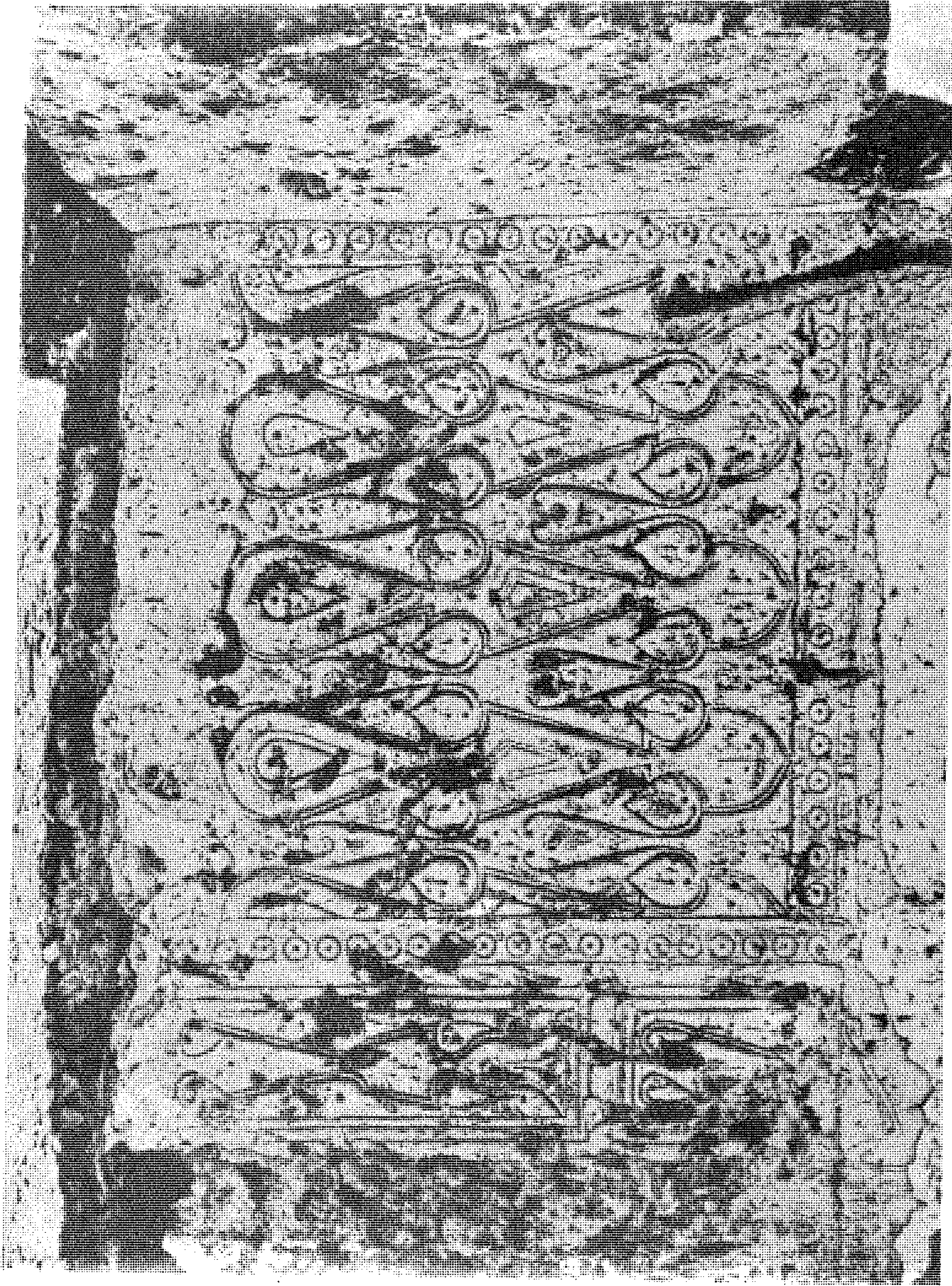
محراب بالجامع الطولونى

(اللوحة رقم ١٣)



زخارف جصية فى محراب من بيت طولونى (حفريات دار الآثار العربية)
أواخر القرن التاسع الميلادى

(اللوحة رقم ١٤ أ)



زخارف جصية من بيت طولونى (حفريات دار الآثار العربية)
أواخر القرن التاسع الميلادى

(اللوحة رقم ١٥ أ)

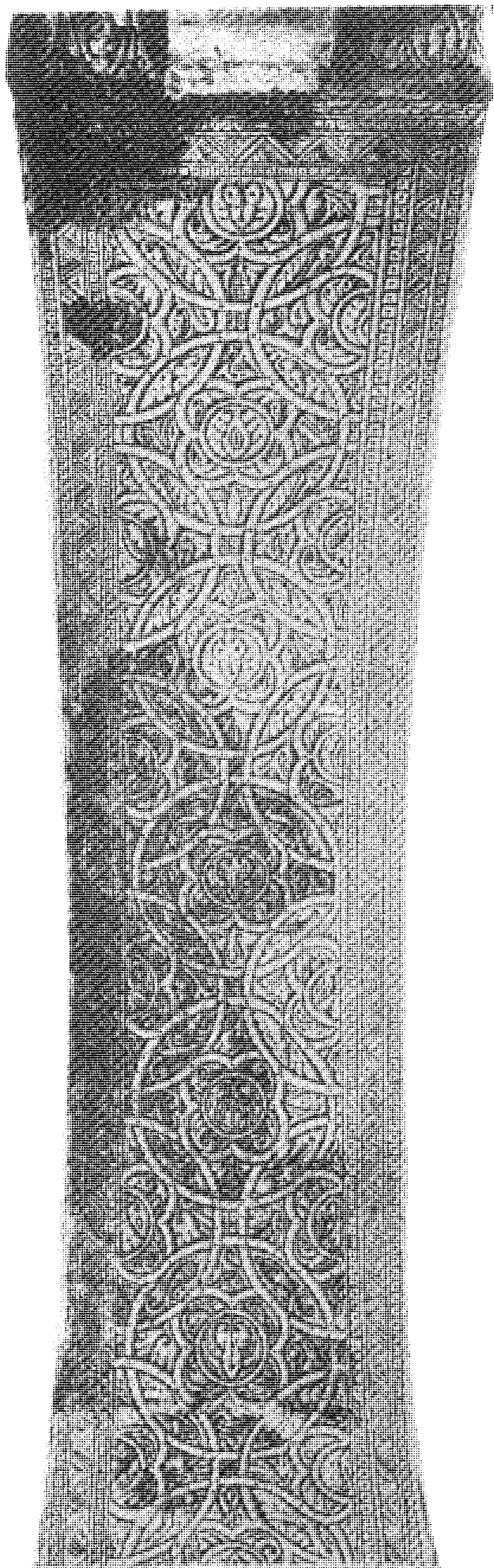


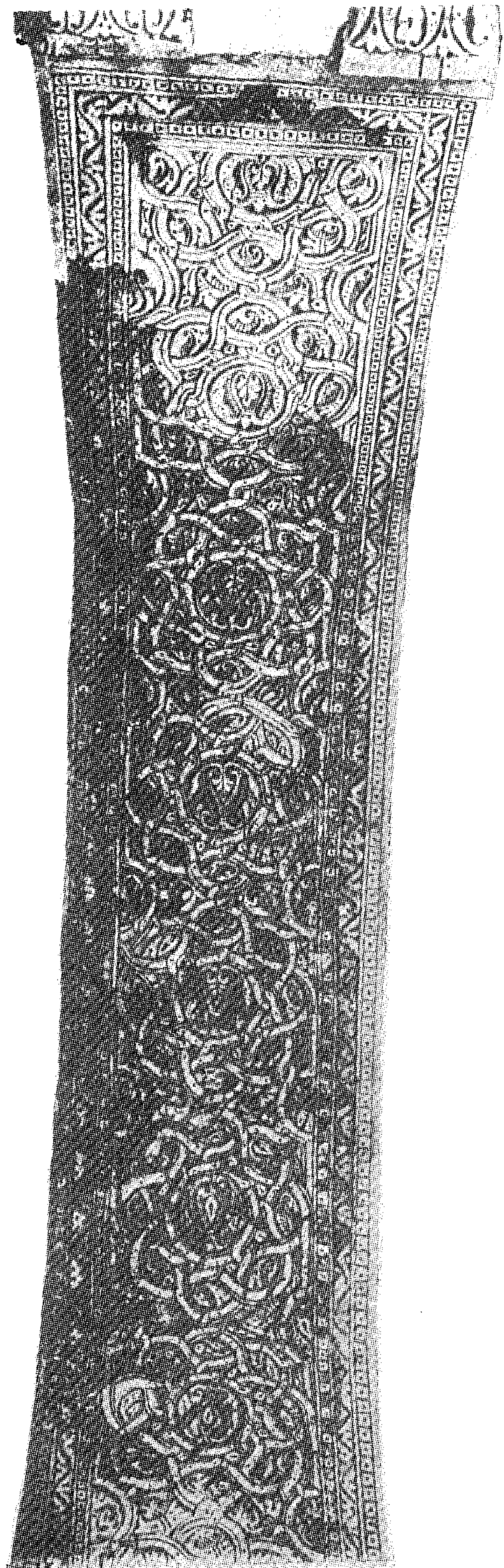
زخارف جصـية من بيت طولونى (حفـريات دار الآثار العـربية)
أواخر القرن التاسع الميلادى



زخارف جصية من بيت طولونى (حفريات دار الآثار العربية)
أواخر القرن التاسع الميلادى

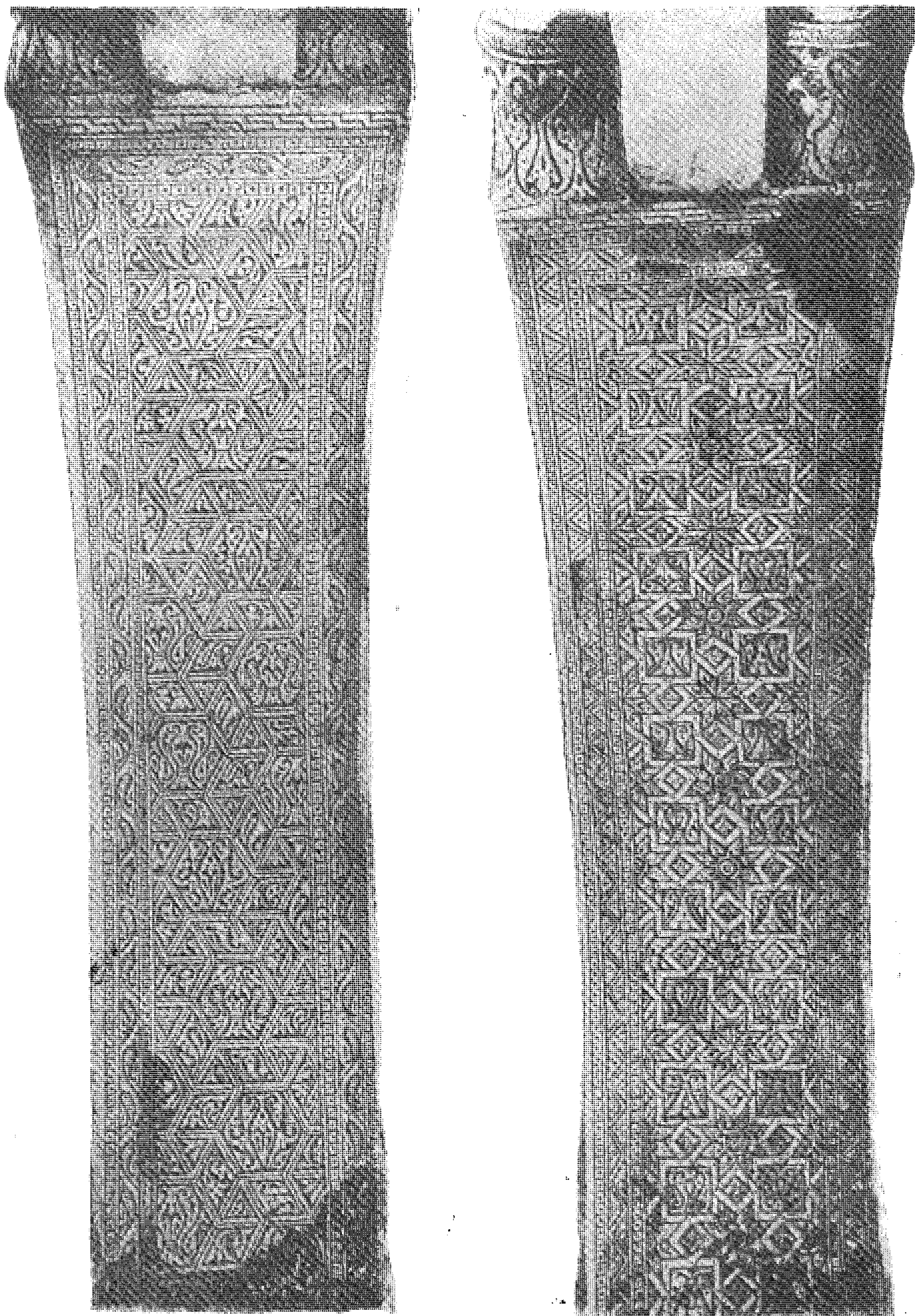
(اللوحة رقم ١٧)





زخرفة جصية من بواطن العقود بالجامع الطولونى

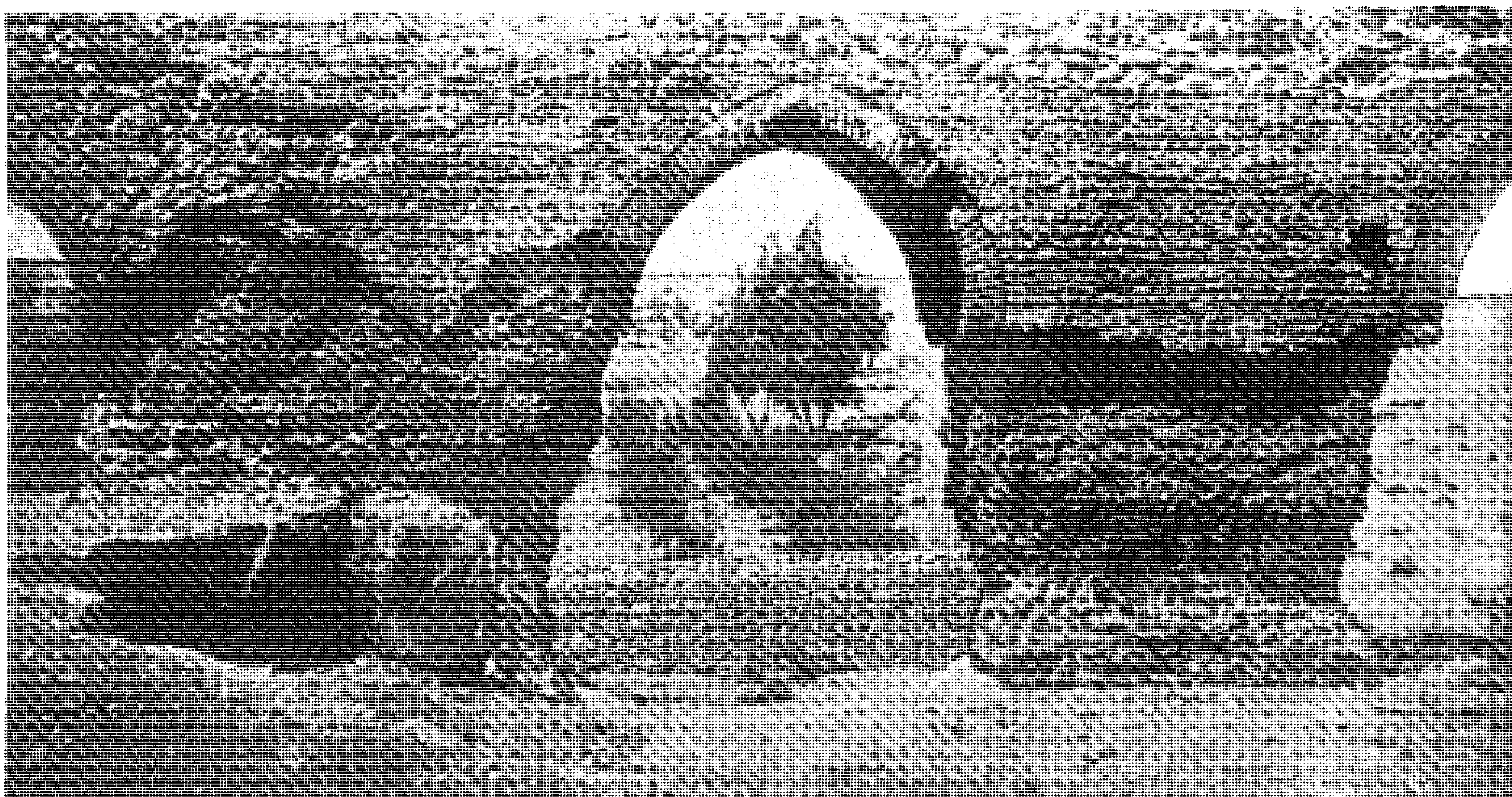
سنة ٨٧٩ ميلادية



زخرفة جصية من بواطن العقود فى الجامع الطولونى

سنة ٨٧٩ ميلادية

(اللوحة رقم ١٩)



قناطر ابن طولون



شاهد من حجر جيرى مؤرخ سنة ٣١ هـ (٦٥٢م) .

(اللوحة رقم ۱۲۰ أ)



شاهد من رخام مؤرّخ سنة ۲٤۳ هـ (۸٥۸ م) وحروفه تزينها زخارف كثيرة وعليه إمضاء مبارك المكى



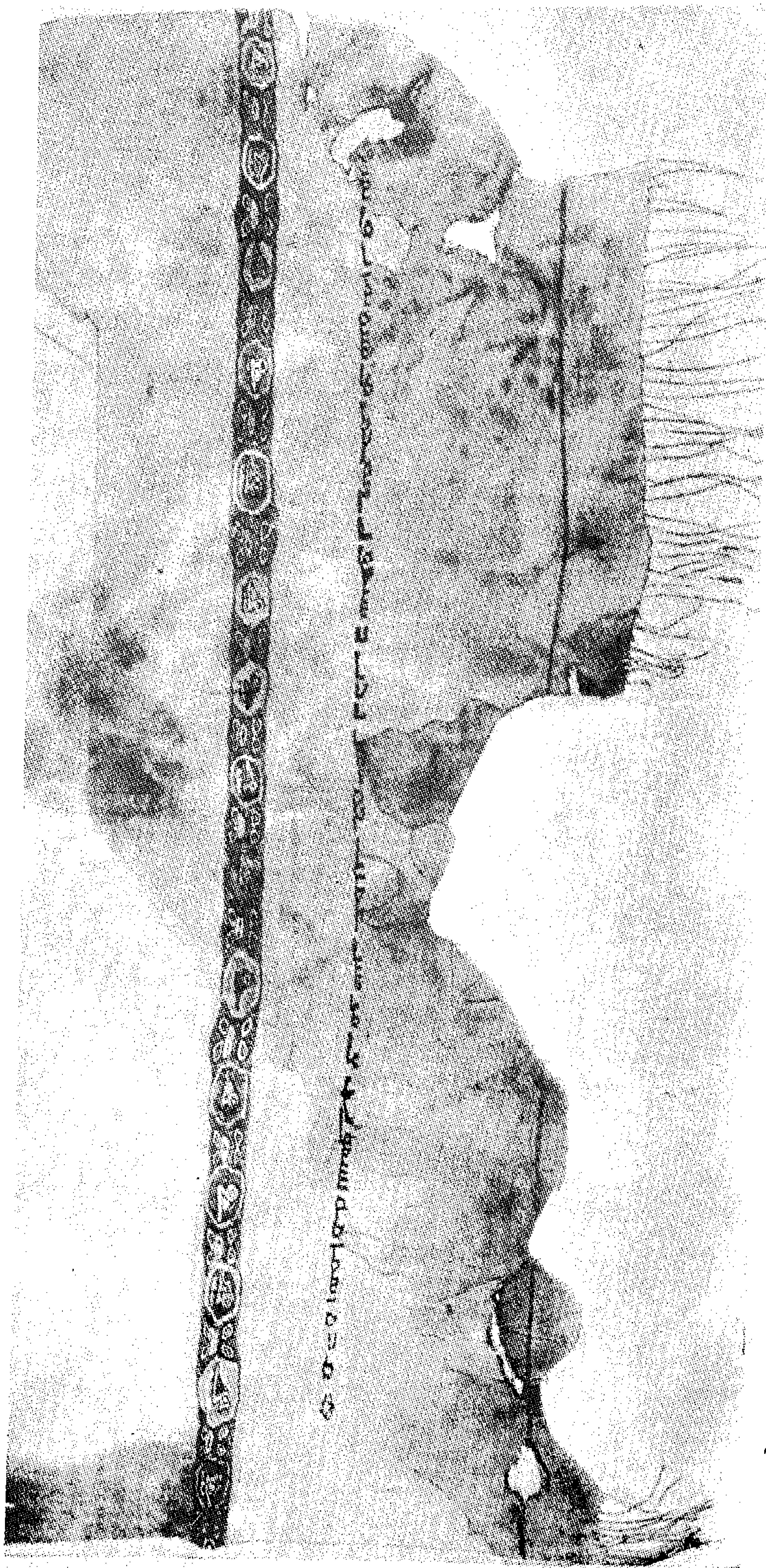
شاهد من رخام مؤرّخ سنة ۲٤۳ هـ (۸٥۷ م) وخطه كوفى كثير البروز وفى بعض حروفه زخارف

(اللوحة رقم ٢٠ ب)



شاهد من رخام مؤرخ سنة ٢٤٣ هـ (٨٥٧ م) وكتابته منقوشة على سطح لوح منحوت بالأزميل ونهايات حروفه مزخرفة

(اللوحة رقم ١٢١)



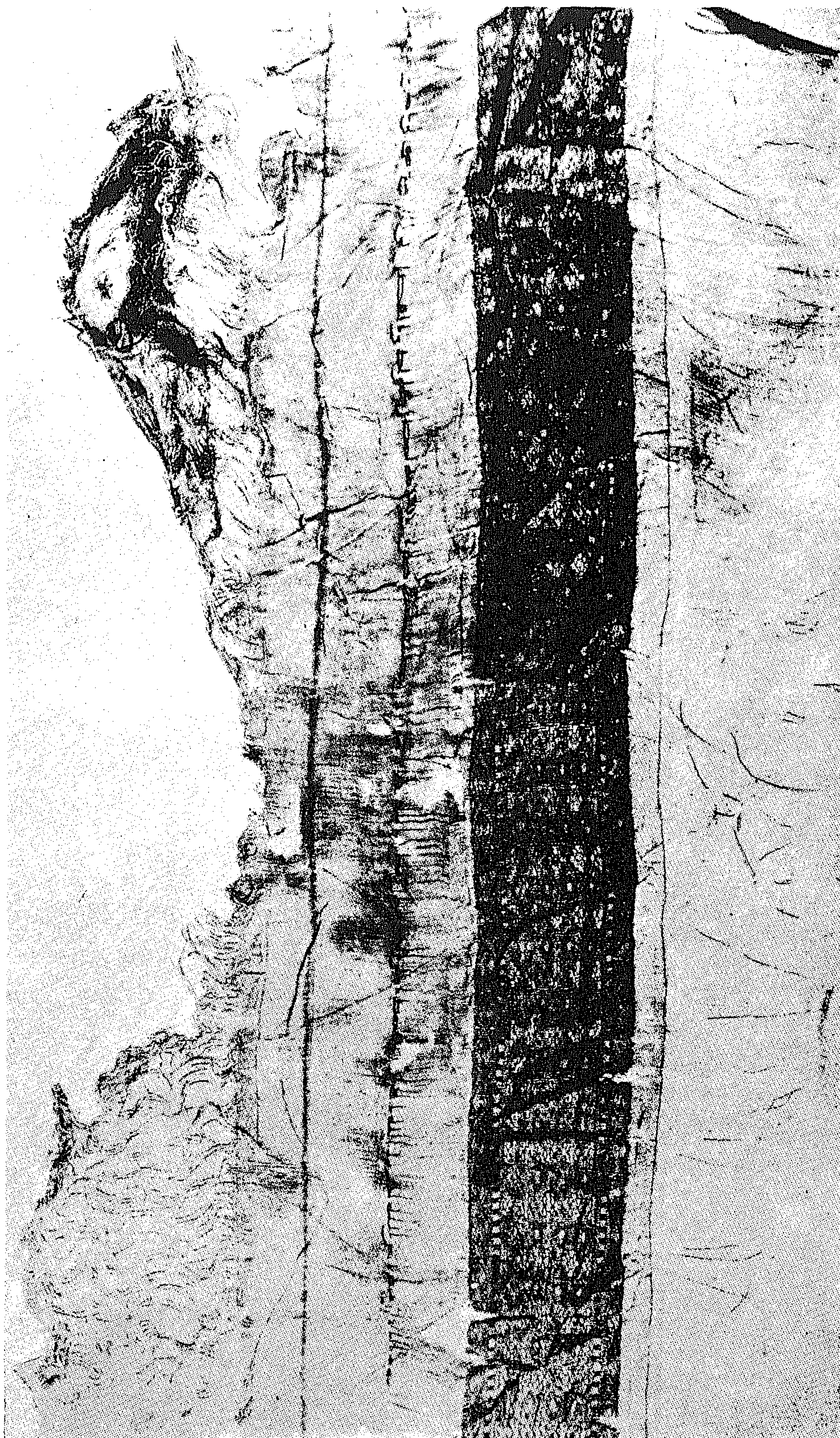
قطعة قماش من عمامة باسم سمويل بن موسى مؤرخة سنة ٨٨ هجرية (٧٠٧ م)

(اللوحة رقم ٢١ ب)



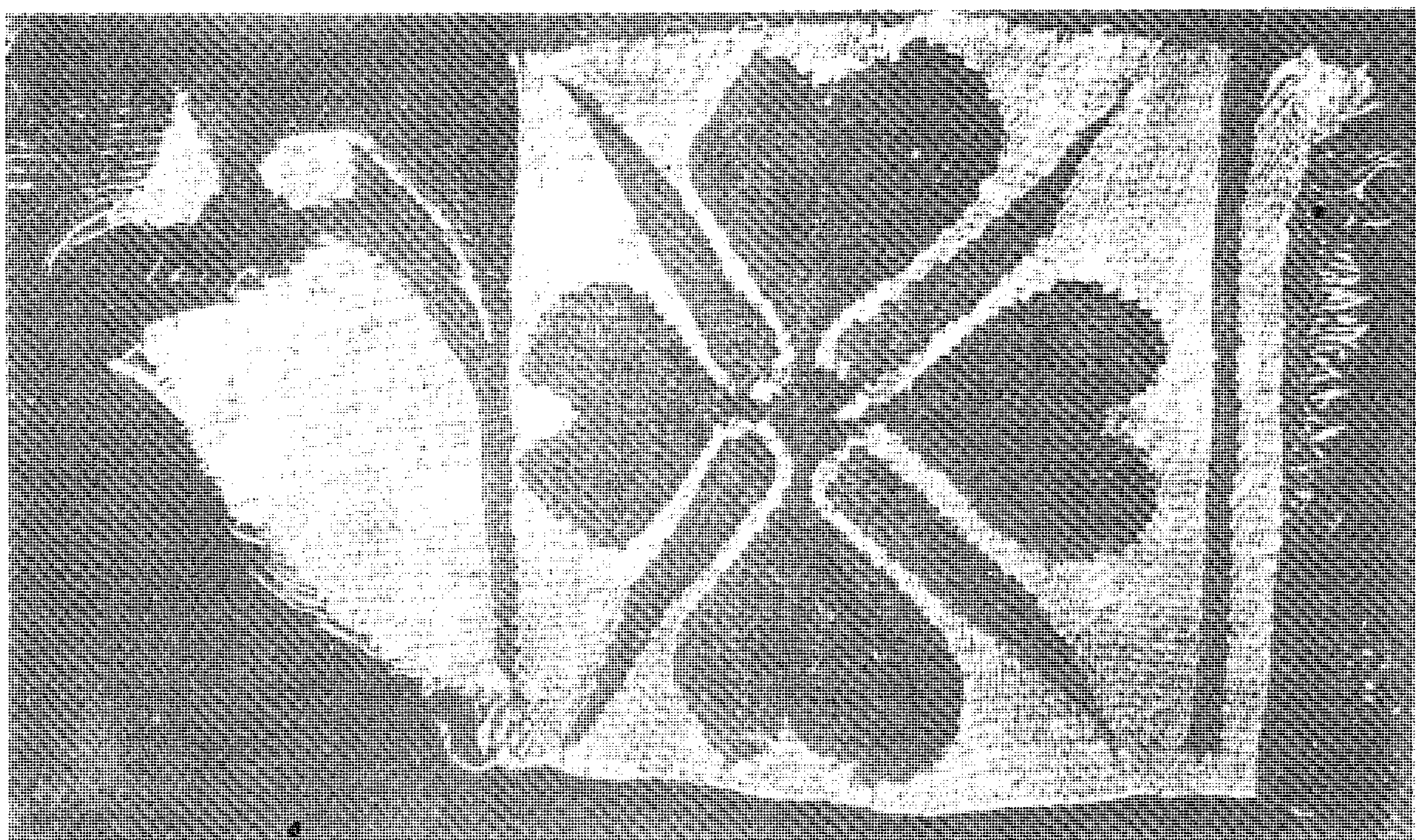
قطعة قماش من الكتان ترجع الى العصر الطولونى

(اللوحة رقم ٢٢)



قطعة قماش باسم الأمين الخليفة العباسى (بدار الآثار العربية)
سنة ٨٠٩ — ٨١٣ م

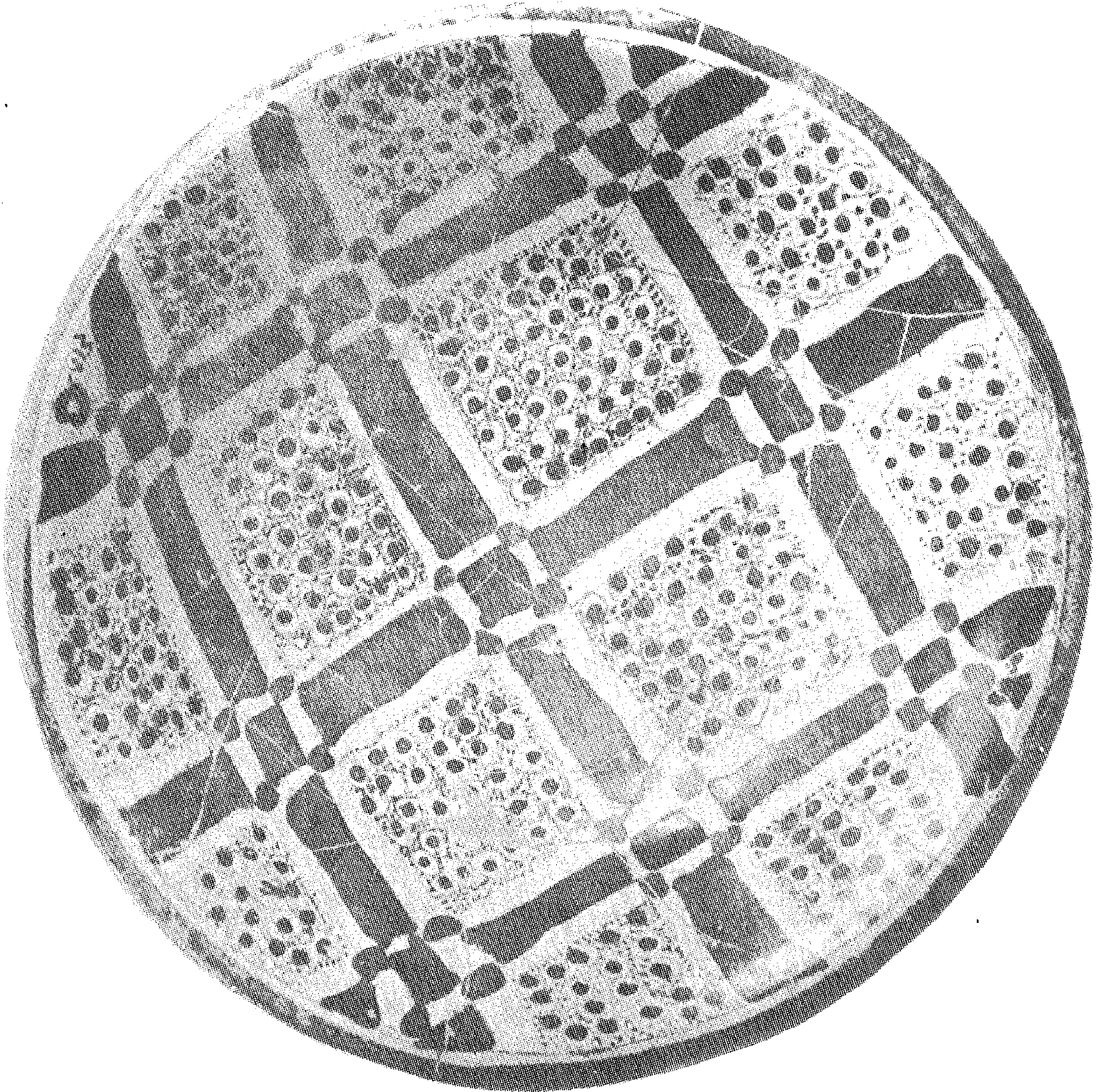
(اللوحة رقم ٢٣)





قطعتا قماش من الكتان ترجعان الى العصر الطولونى

(اللوحة رقم ٢٤)



صحن من خزف ذى بريق معــدنى (بدار الآثار العربية)
أواخر القرن التاسع الميلادى

(اللوحة رقم ٢٥)



صحن من خزف ذى بريق معـــدنى (بدار الآثار العربية)
أواخر القرن التاسع الميلادى

(اللوحة رقم ٢٦)



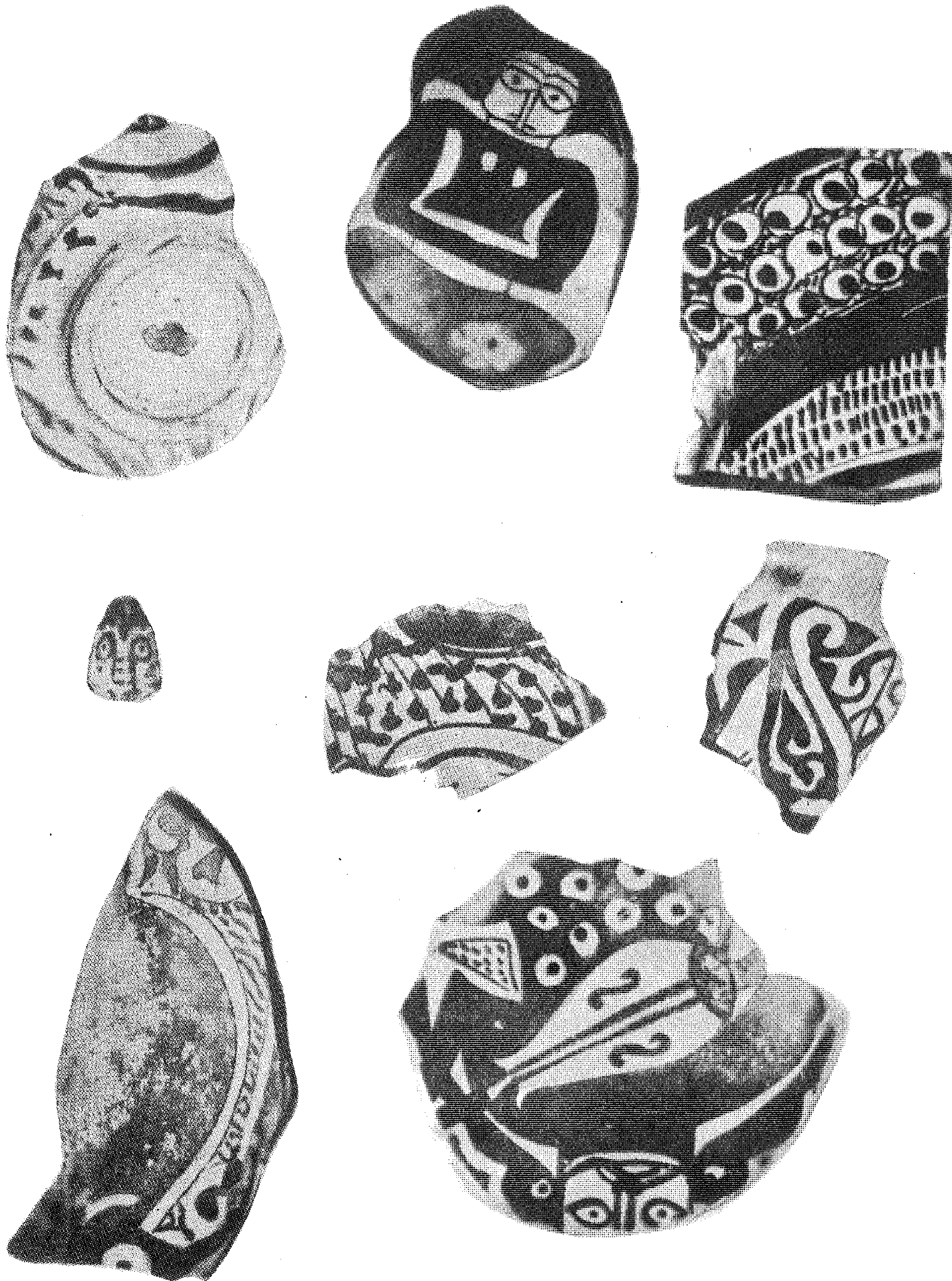
صحن من خزف ذى بريق معدنى
أواخر القرن التاسع الميلادى

(اللوحة رقم ٢٧)



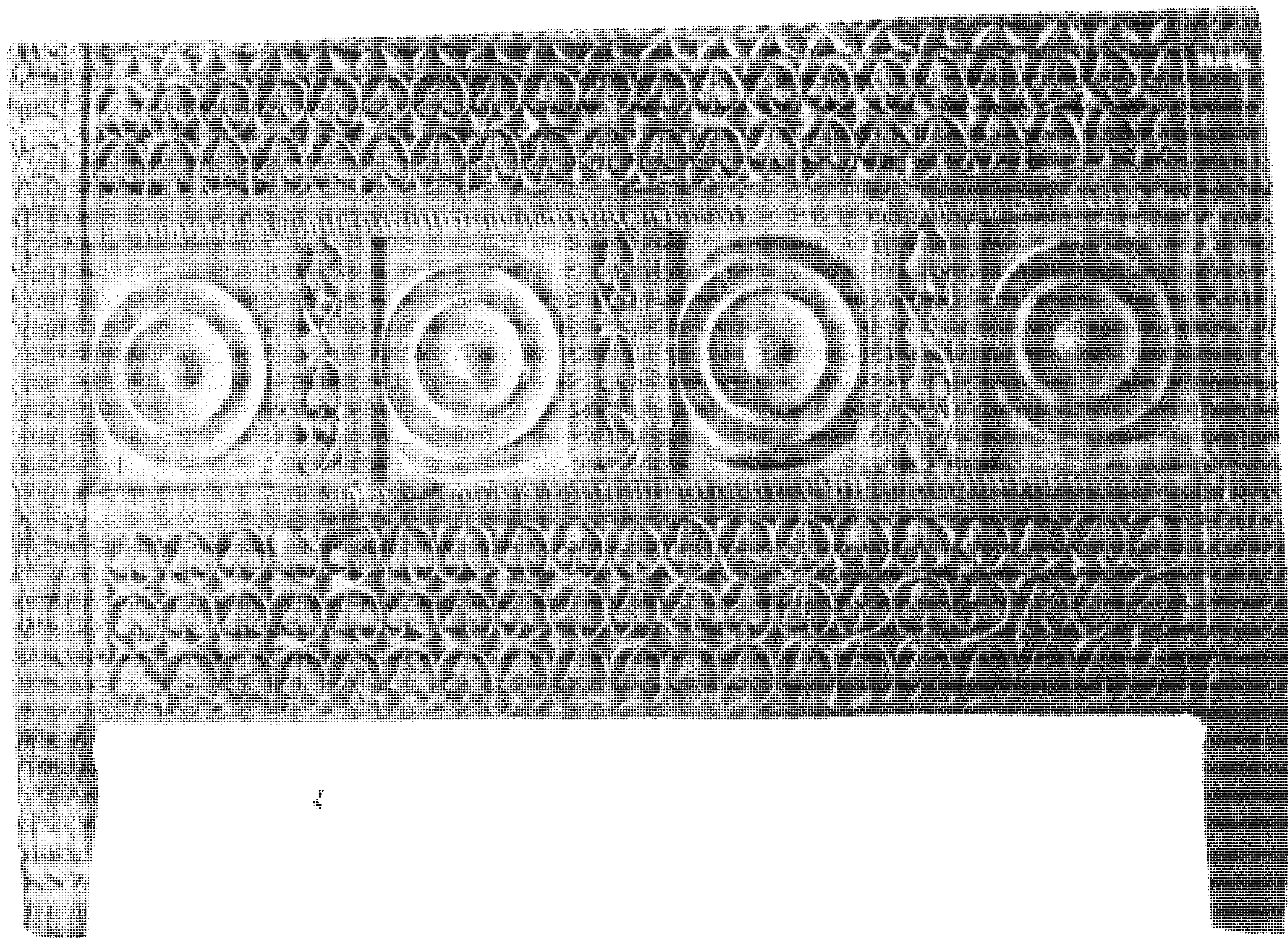
قطع من الخزف الطولونى (بدار الآثار العربية)
أواخر القرن التاسع الميلادى

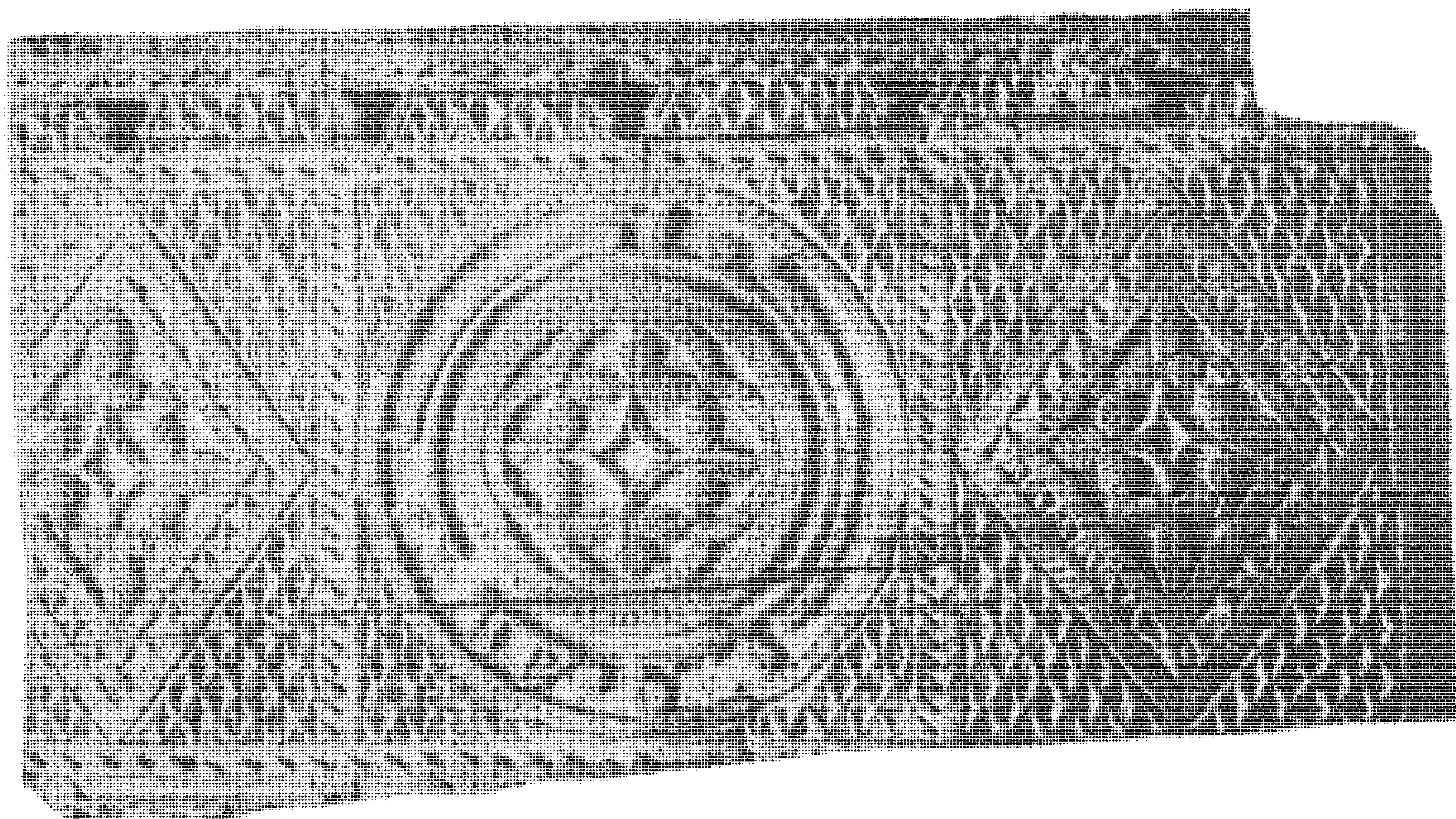
(اللوحة رقم ٢٨)



قطـــع من الخـــزف الطـــولونى
أواخر القرن التاسع الميلادى

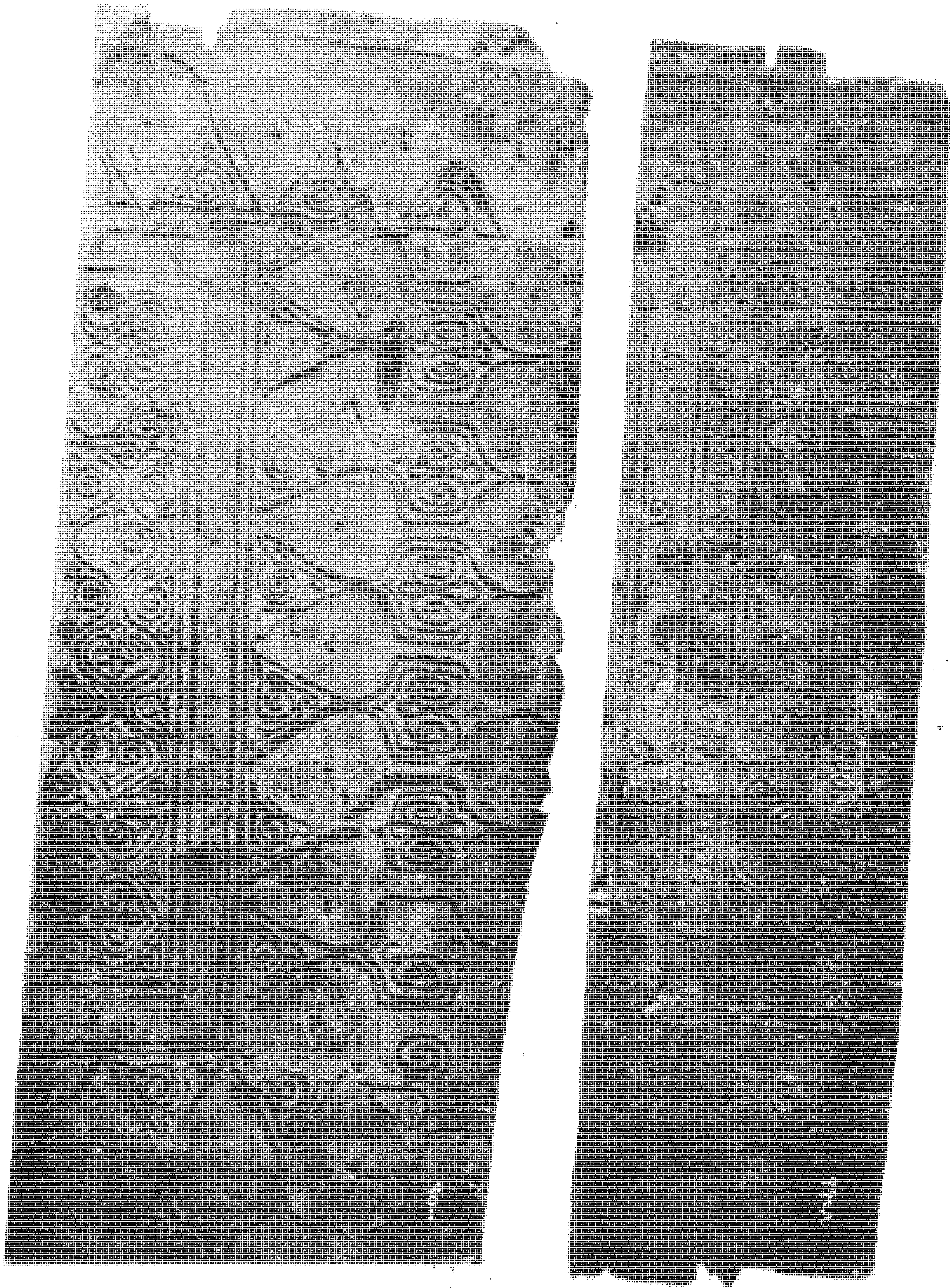
(اللوحة رقم ٢٩)





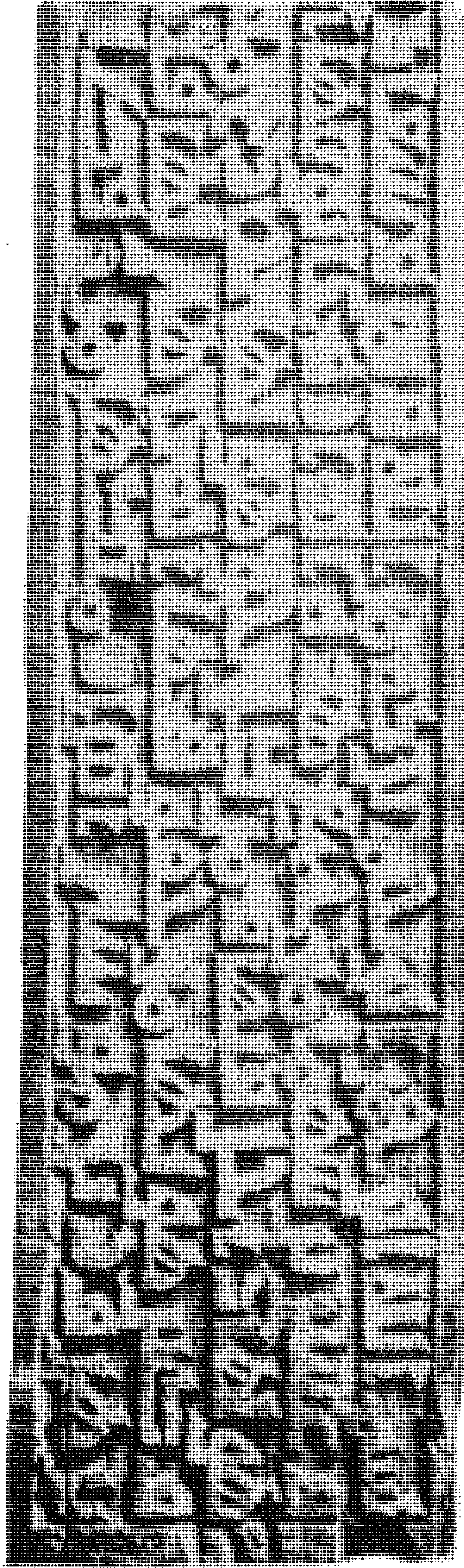
خشب عليه زخارف ترجع الى القرن الثامن الميلادى

(اللوحة رقم ١٣٠أ)

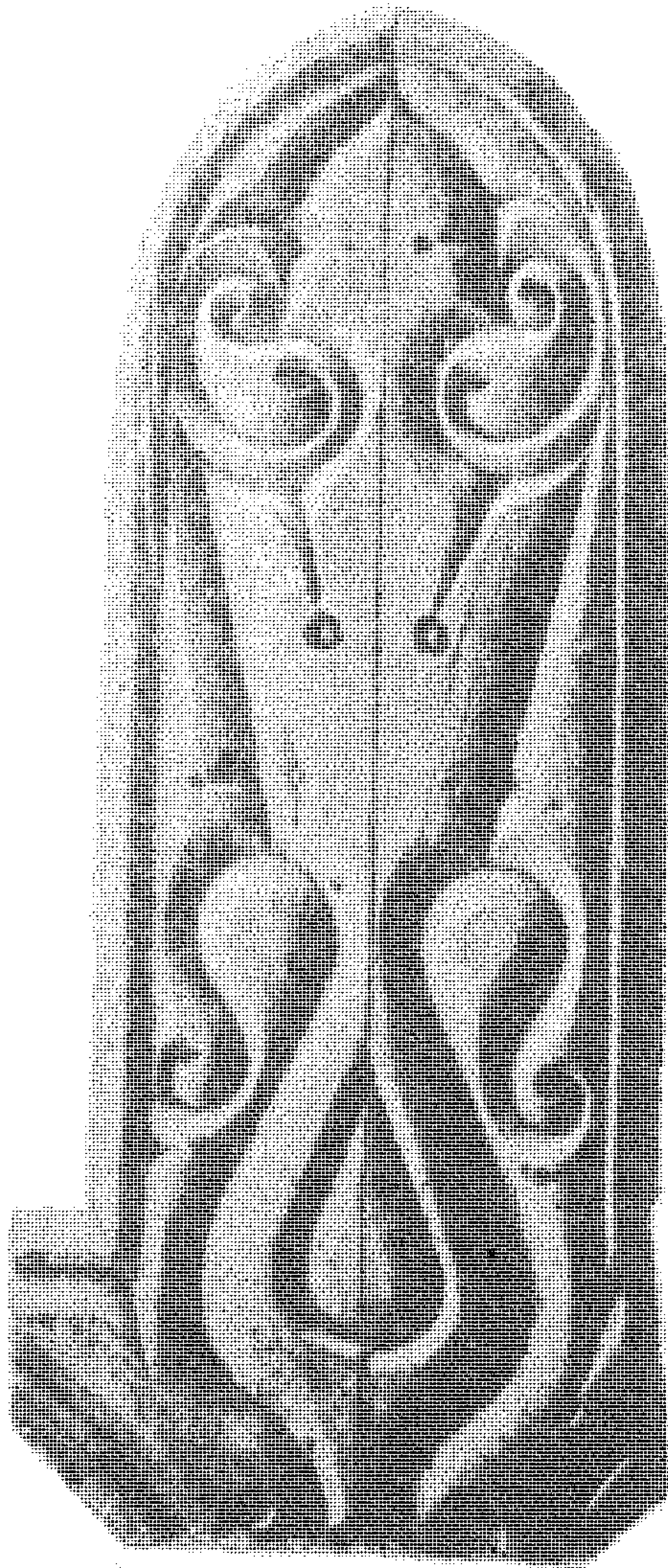


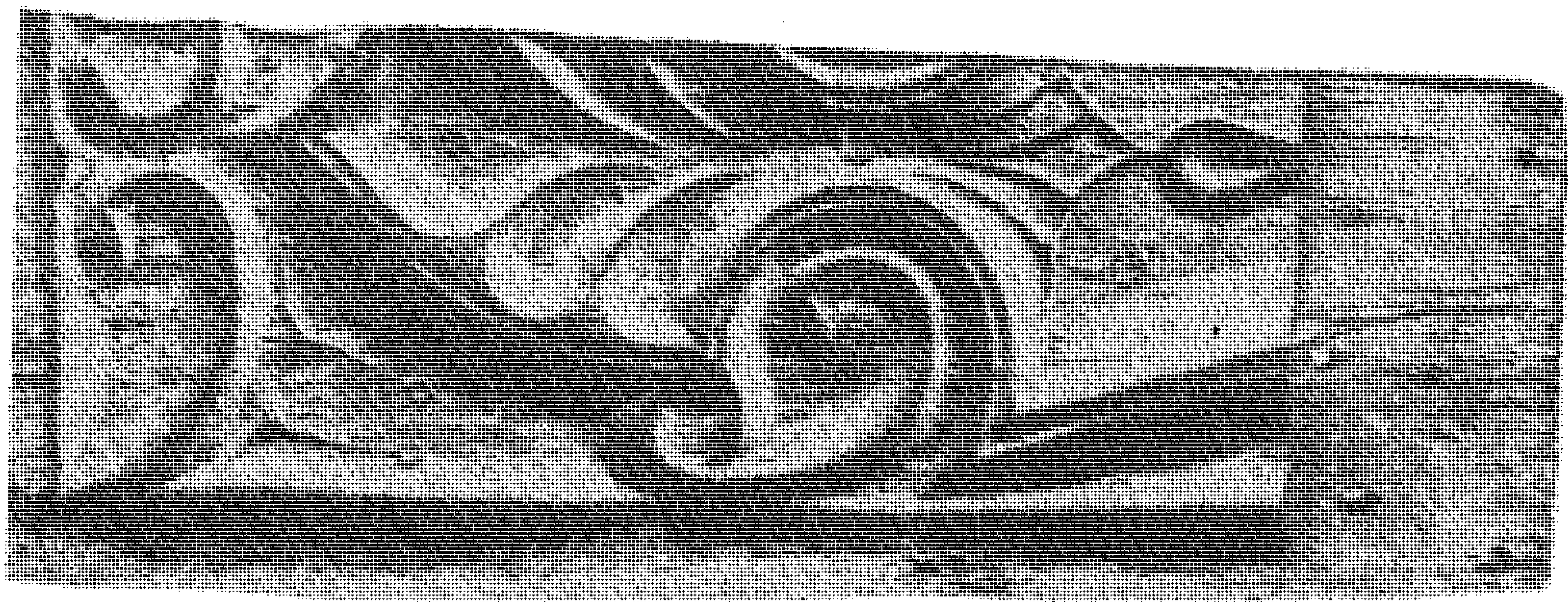
قطعتا خشب ملصــوق عليهما زخارف من جــلد
القــرن التاســع الميــلادى

(اللوحة رقم ٣٠ ب)



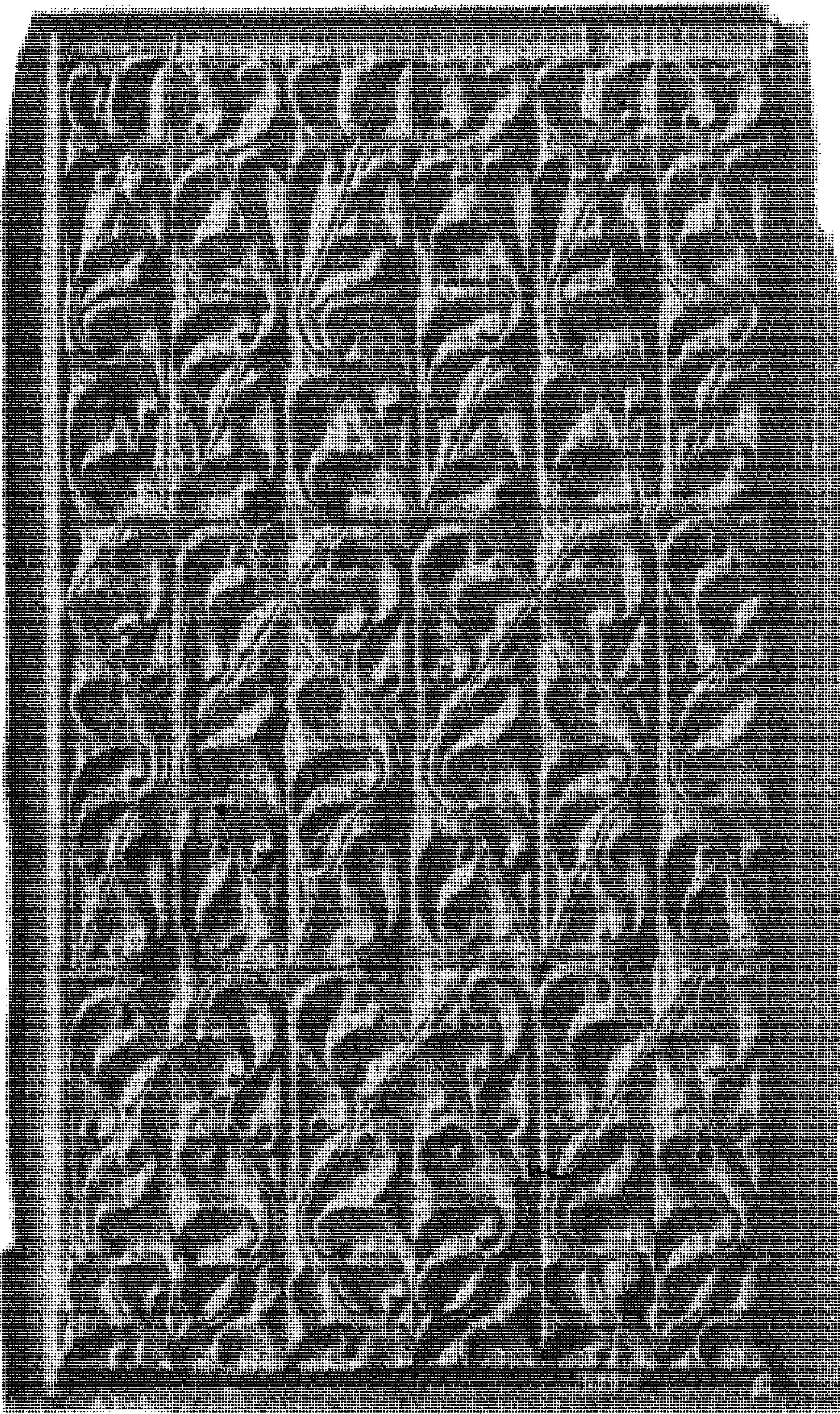
قطعة من خشب عليها كتابات من العصر الطولونى





أخشاب طولونية (بدار الآثار العربية)
أواخر القرن التاسع الميلادى

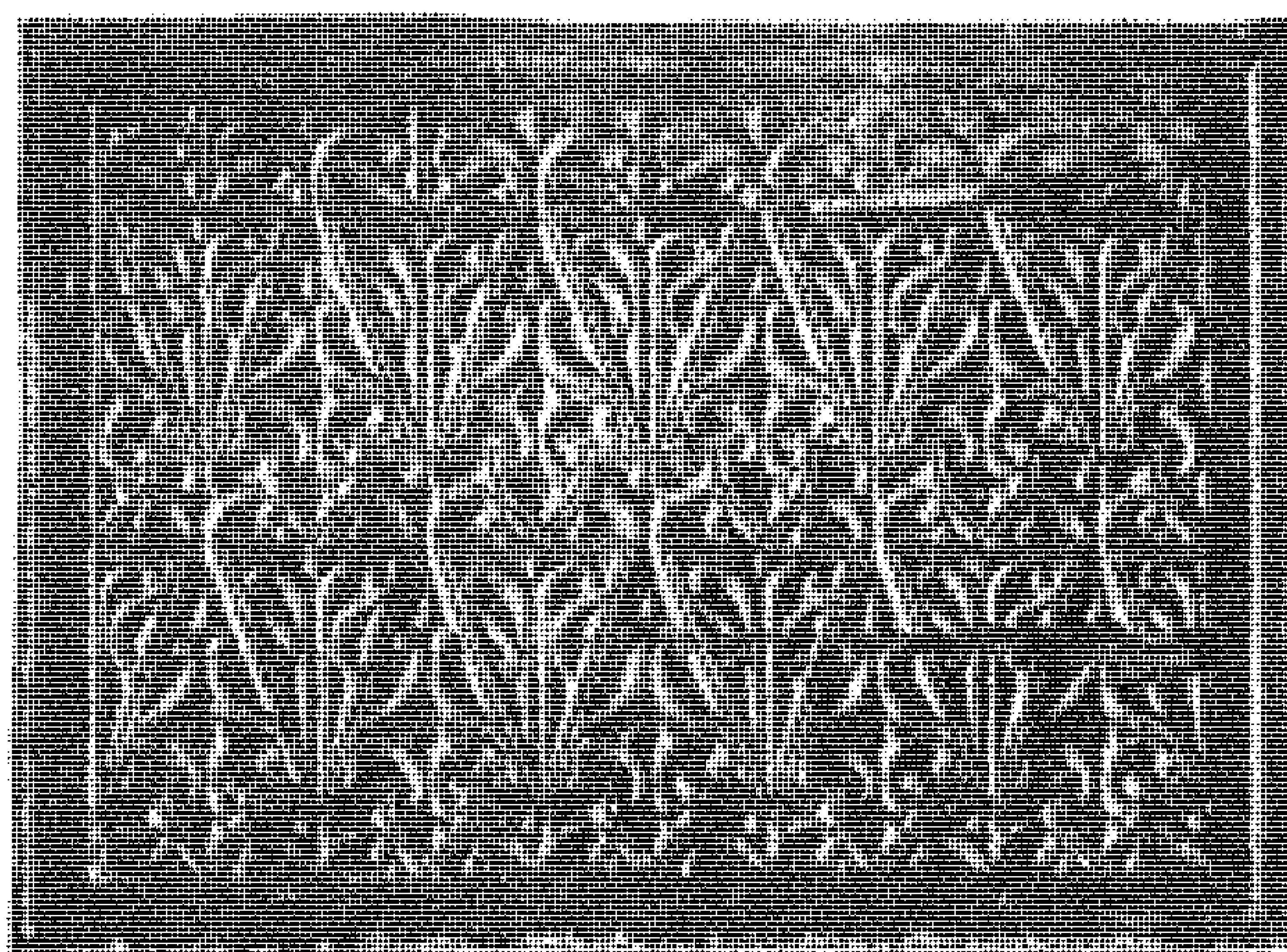
(اللوحة رقم ٣١ ب)



(اللوحة رقم ٣٢)

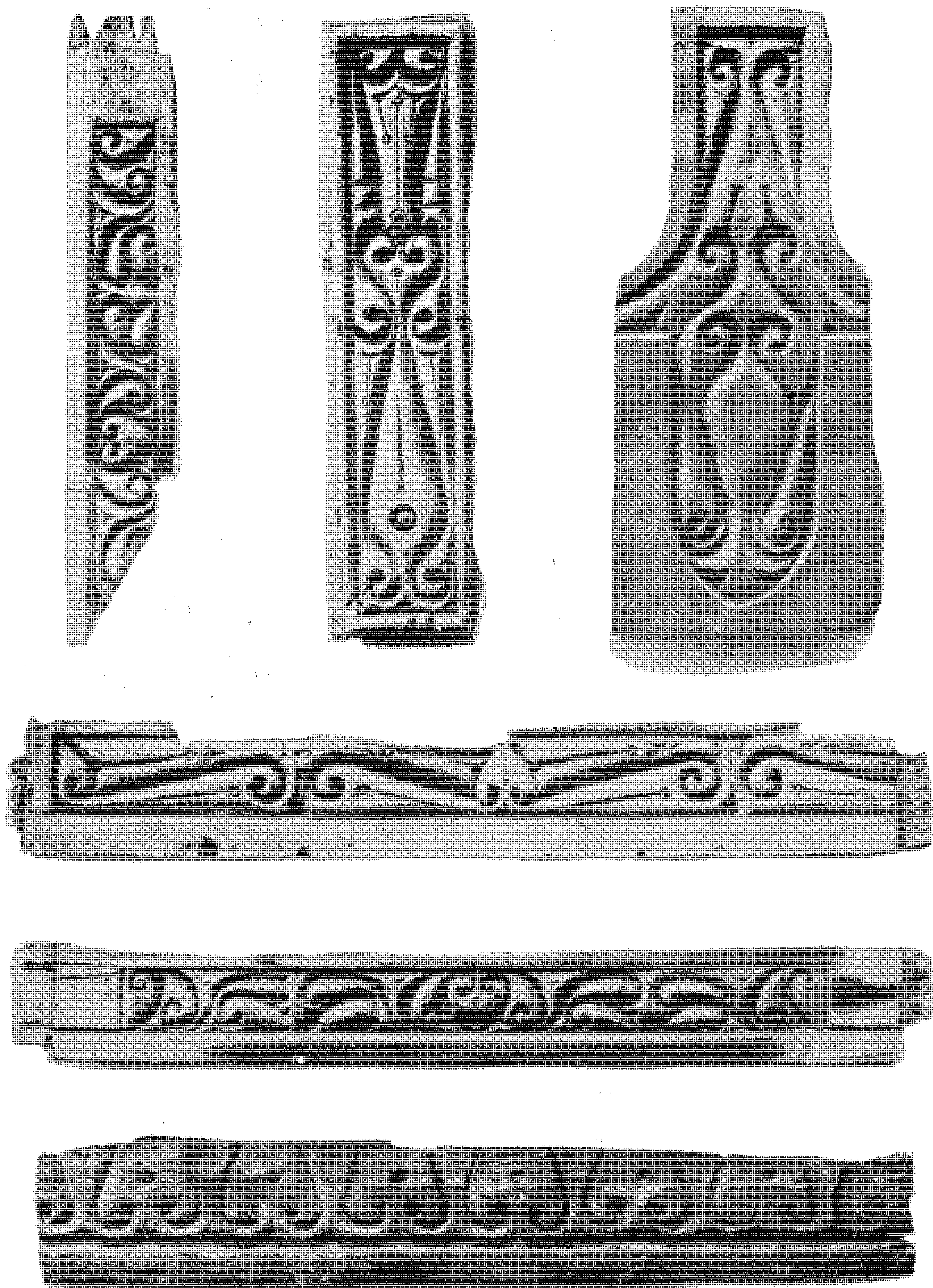






أخشاب طولونية (بدار الآثار العربية)

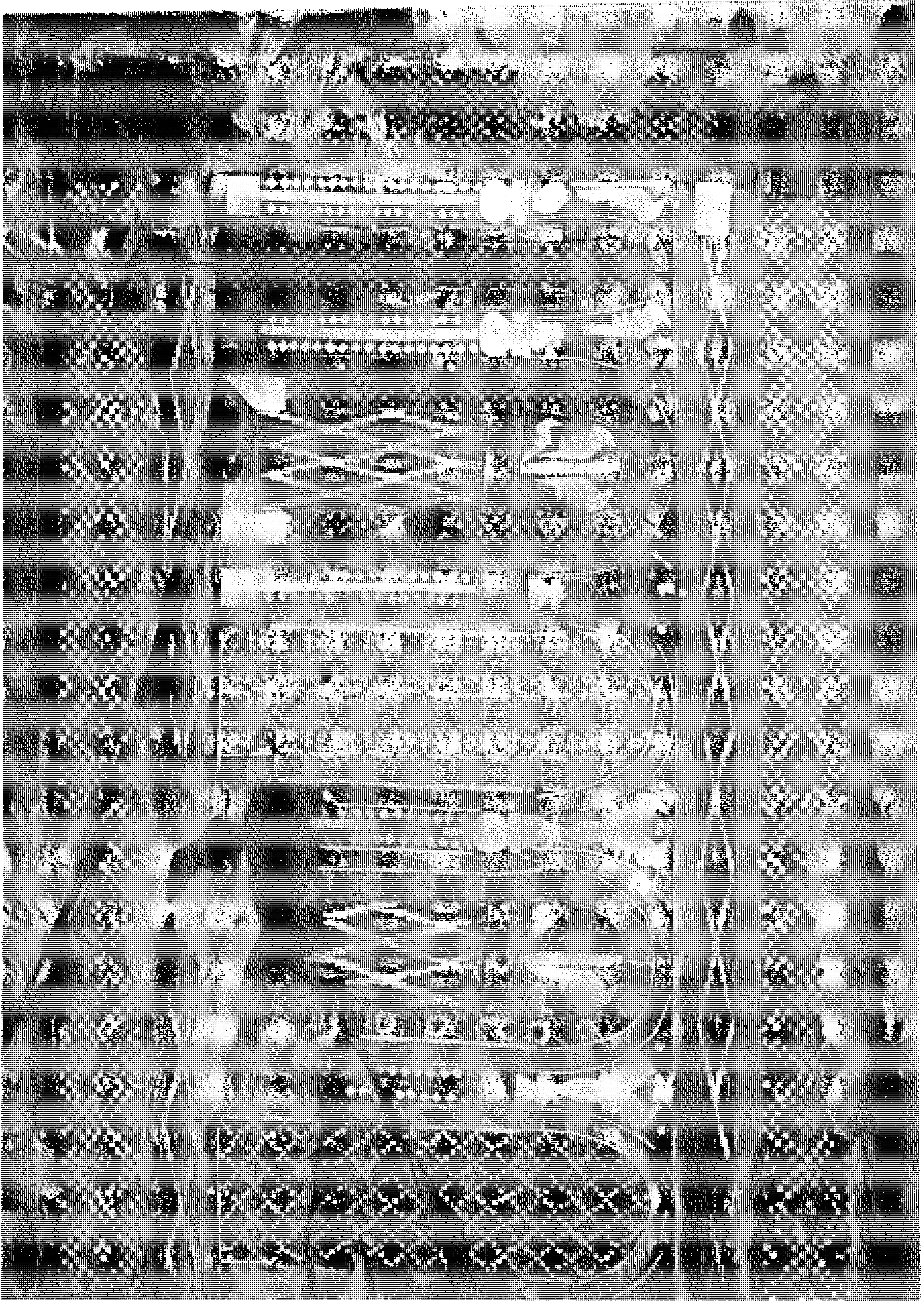
أواخر القرن التاسع الميلادى



أخشاب طولونيـــة (بمتاحف برلين)
أواخر القرن التاسع الميلادى

[كليشيه متاحف برلين]

(اللوحة رقم ٣٤)



لوح خشب عليه زخارف من فسيفساء من العاج والعضم (بمتاحف برلين)
أواخر القرن التاسع أو أوائل القرن العاشر الميلادى

[كليشيه متاحف برلين]

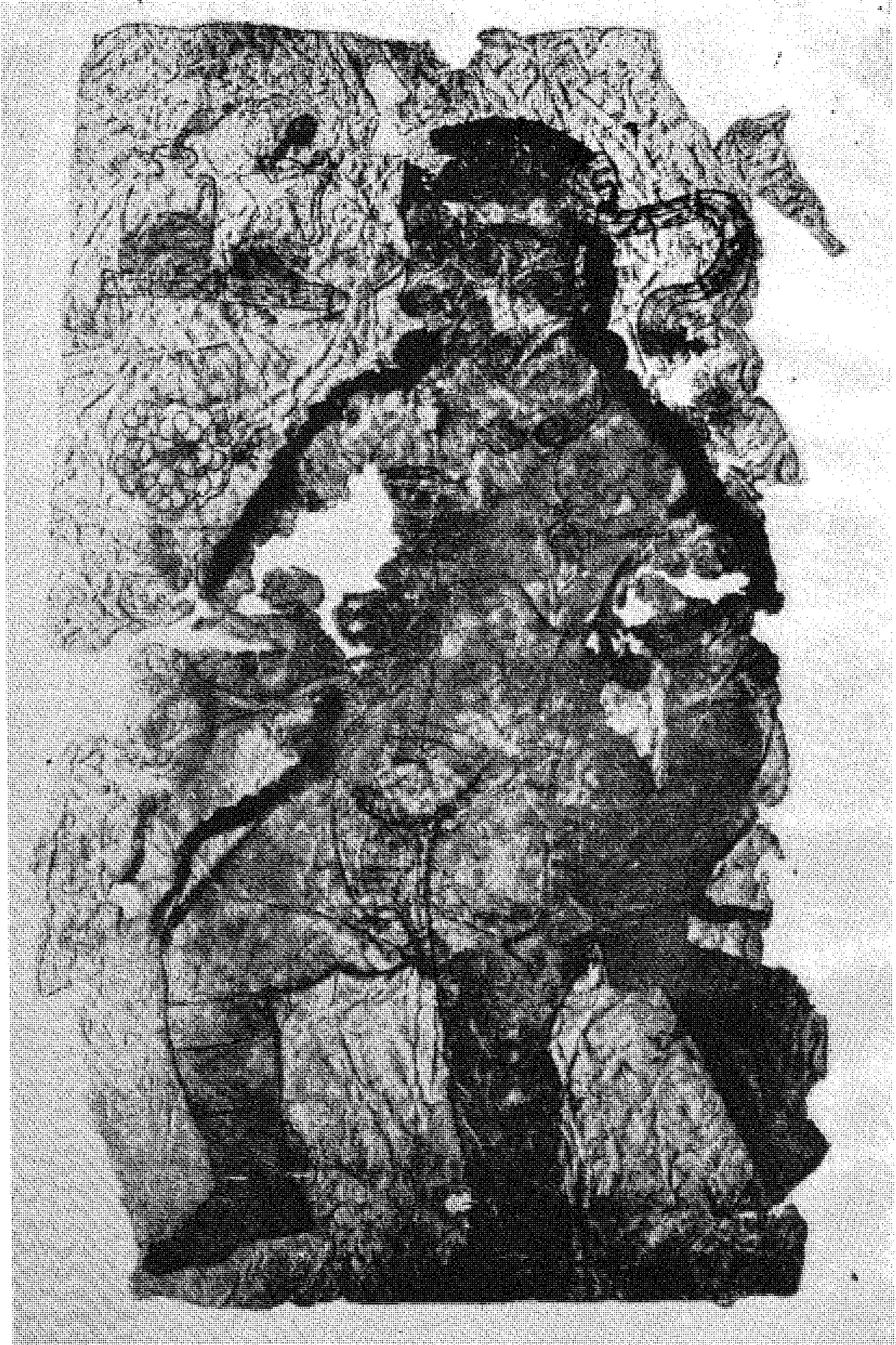
(اللوحة رقم ١٣٥ أ)





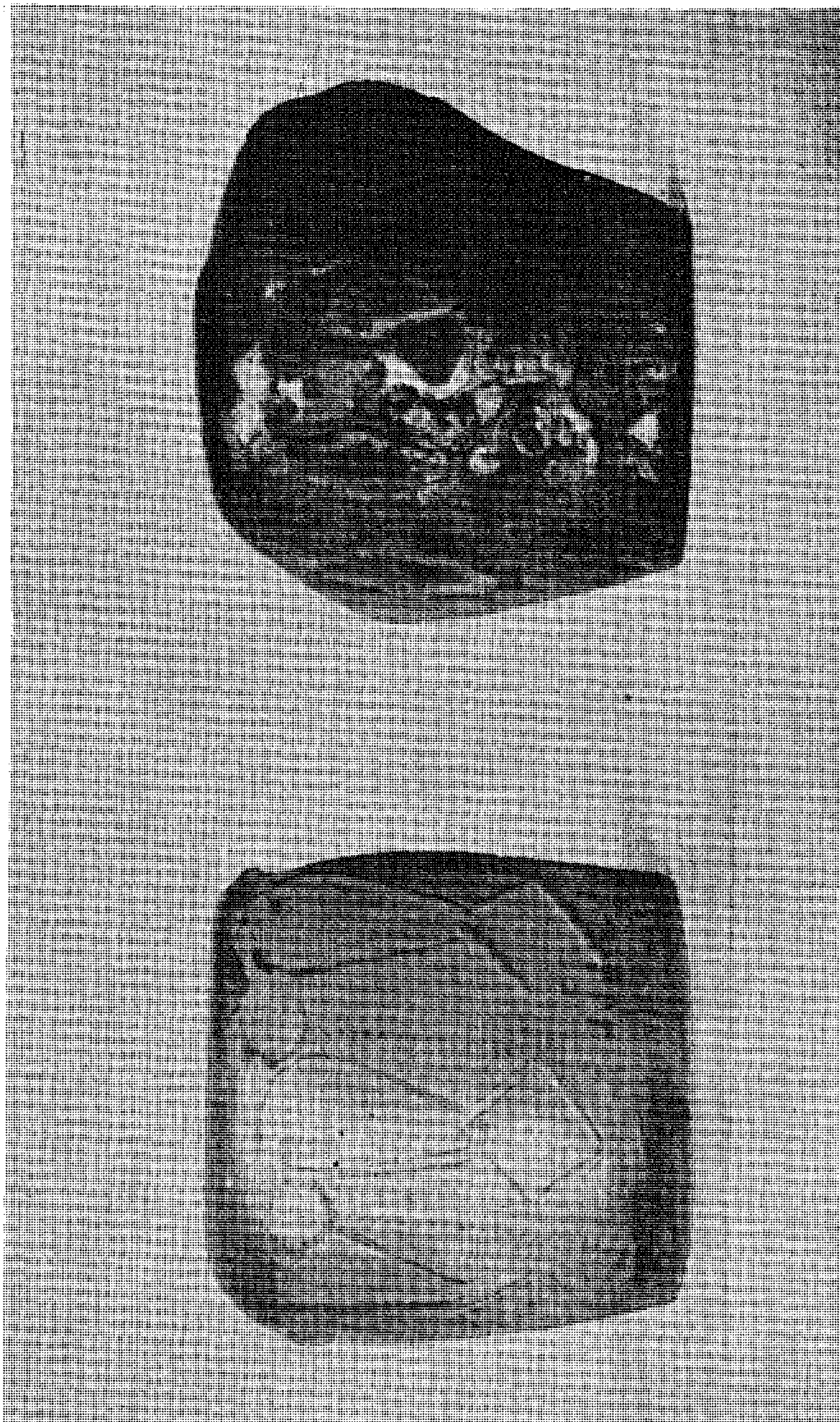
لوح خشب عليه زخارف من فسيفساء من العاج والعظم (بدار الآثار العربية)
أواخر القرن التاسع أو أوائل القرن العاشر الميلادى

(اللوحة رقم ١٣٦ أ)



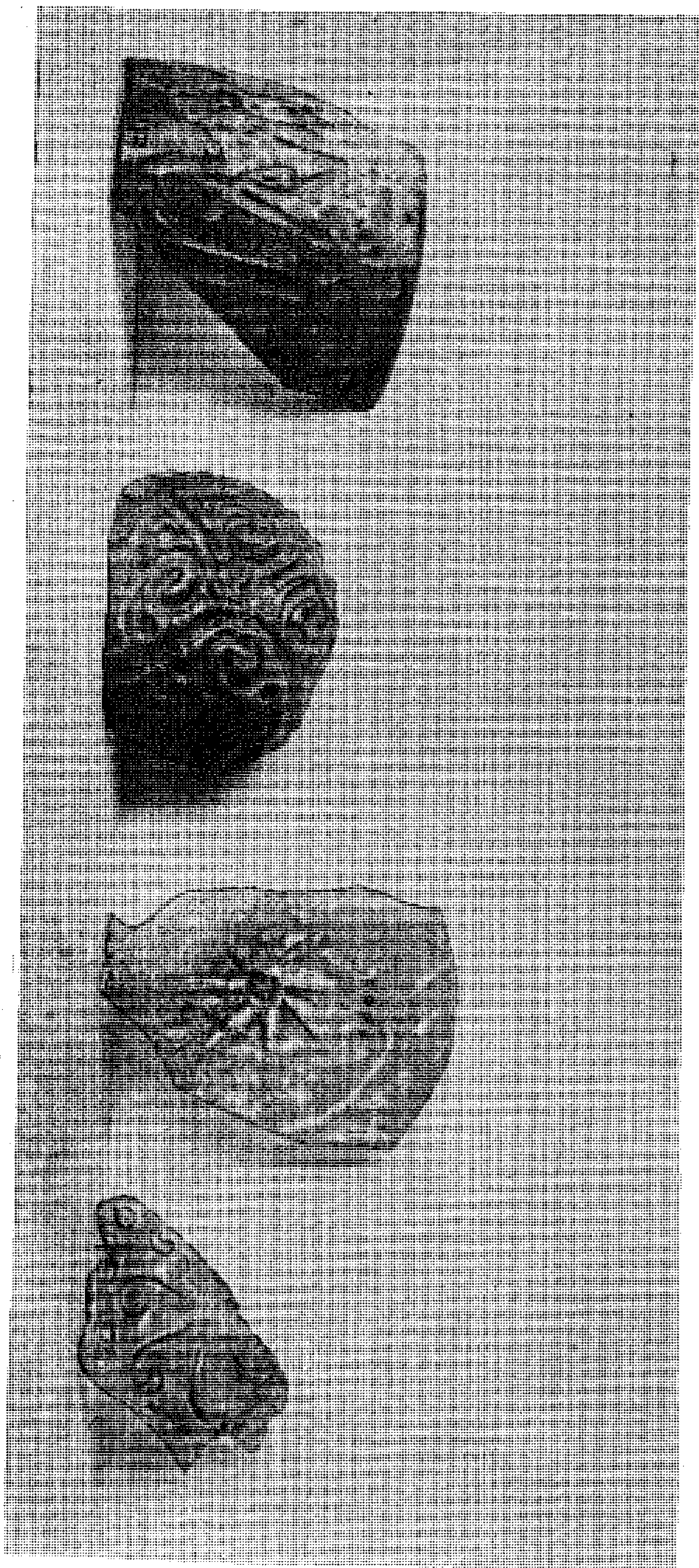
صورة رجل فى يده كأس (مجموعة المسيو رالف هرارى بك)
أواخر القرن التاسع أو القرن العاشر

اللوحة رقم ٣٧ أ)



قطع من زجاج عليها زخارف طولونية (بدار الآثار العربية)
أواخر القرن التاسع الميلادى

(اللوحة رقم ٣٧ ب)



مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٩٤/٧١٣٠

I.S.B.N 977-01-4034-1